الحوار .. الحوار

وبعد فلعل لهذا العدد من علامات سمة خاصة لم نقصد عمداً أن تكون له وأن نخصه بها دون سواه وان يكن قد أسعدنا أن تجيء سمة لآخر ما تفضل كتابنا بإرساله الينا .

هذه السمة هى روح النقاش والحوار التى غلبت على أكثر مقالات هذا العدد وهى علامة عافية لعلامات كما هى علامة عافية للساحة الثقافية والدرس النقدى .

ان علامات وهى تستقطب مثل هذه الروح السجالية تؤكد على أنها مجال لثقافة تتبلور وتتنامى على صفحاتها وأن كتابها يثقون فى مقدرتها على أن تكون ميداناً لاختلاف وجهات النظر وتعدد الآراء وتباين الأفكار وهى بذلك تصل بنسب عريق الى جزء هام فى ثقافتنا العربية قائم على المناظرة والمساجلة التى نطمئن جميعاً الى أنها هى المناقشة التى ينبثق منها النور كما قال أرسطو .

وفى هذا العدد يتواصل حوار الدكتور مرزوق بن تنباك مع الدكتور المانع حول بيت المتنبى والتوحيد ،كما يتعرض الدكتور ميجان الرويلى لبحث الدكتور الكتانى ورأيه في المنهج التاريخى الذى سبق نشره فى الاعداد الاولى من علامات .

اما الدكتور محمد ديب والدكتور محمد قوبعة فيتناولان بالبحث والدرس الاصول الغربية لقصيدة النثر عما تجلت فى تنظيرات مجلة شعر فى الوقت الذى يتناول فيه الدكتور عبد الله أبو هيف مأزق النقد العربى ووقوعه فى اسر التبعية متخذا النقد الذى دار حول القصة القصيرة نموذجاً ..

ويعرض كل من الدكتور محيي الدين محسب والدكتور عبد الكافي لبعض من الاصدارات بالدرس والنقد ، فيتناول محسب كتاب الدكتور عبد الله المعطاني

النقد بين المسافة والرؤية ـ مقاربة منهجية ـ . ويتناول عبد الكافي مجموعة القاص عبده خال « حكايات المداد » .

وإننا إذ نحتفى بهذه الميزة التى اتسم بها عددنا هذا فإننا نؤكد فتحنا باب الحوار على مصراعيه فى كتاب علامات لاختلاف وجهات النظر وتعددها منتظرين مزيدا من تجليات روح الحوار الثقافى هذا الذى يؤكد عافية الدرس النقدى لدينا تلك العافية المؤسسة على المناقشة والتى يتنامى من خلالها هذا الدرس دون ان تكون تجاربه مجرد تراكم لاينهض المتأخر منها بدراسة المتقدم ومراجعته ..

واذا كان هذا العدد يجيء خاتمة للمجلد الثالث الذى احتفى بمشاركة ماينيف على الثلاثين كاتبا من مختلف ارجاء وطننا العربى فإننا نأمل ان يكون مجلدنا الرابع اكثر وفاء للدرس النقدى ومسائله وأكثر تواصلاً مع روافده ومصادره والله المستعان ..

علامات

الكتابة المقطعية

عبدالسلام بن عبدالعالي

١ ـ ليست الكتابة المقطعية هي كل كتابة متقطعة تفصلها فراغات . قد تكون الكتابة مفصولة الأجزاء ، لكنها لا تكون « كتابة مقطعية شذرية » ، فـ « الاشارات والتنبيهات » لابن سينا ، و « فصوص المديني » للفارابي ، ونحو هذه المصنفات ليست ، بالرغم من صورتها ، كتابات مقطعية . ذلك أن الانفصال في الكتابة المقطعية مضمون وليس شكلا ، ان هذه الكتابة تفترض مفهوماً معيناً عن الزمان ، وفلسفة خاصة عن الكائن ، ورؤية معينة للذات العارفة ، ونظرية معينة عن المؤلف .

٢ ـ تحيلنا الكتابة المقطعية الى الكائن كحقل متنوع مفتوح لا يرتد الى شفافية المفهوم ، ويرفض كل تعميم وكلية ، كما تردنا الى مفهوم مواز للذات العارفة كفضاء منفتح من المنظورات ، وكحقل من التأويلات المتعددة .

٣ ـ تبدو الكتابة المقطعية كخطاب للجسد ، وليس خطاب ذات عاقلة تتمتع باستقلالها الذاتي .

٤ ـ تكرس الكتابة المقطعية نسياناً فعالاً لماضيها ، انها ، تحديداً ، العدو اللدود للخطاب ـ الذاكرة . زمانها ليس هو الزمان الهيجلي الذي يركب لحظاته ويضمها في مفهوم موحِّد وموحَّد . انه ليس الزمان الكلياني ، وانما زمان الانفصال والتعدد .

٥ ـ تلائم الكتابة الموصولة الفهم اللافلاطوني للمعرفة التراكمية ، المعرفة ـ التذكر ، التي تقوم على مفهوم الوحدة ، تلك الوحدة التي ليست ، في نهاية الأمر ، إلا انعكاساً لوحدة الذات المتملكة للمعنى والمتحكمة فيه .

٦ ـ تشكل الكتابة المقطعية النقيض المباشر لمفهوم الخطاب . فبينما يضع الخطاب « بحر برهان » تقييم الكتابة المقطعية « جزر معان » . ذلك أن المقطع

يصدع الخطاب ويقضي على الوصل فيه ، ذلك الوصل الذي يرمي ، في الخـطاب ، الى بلوغ المعنى النهائي ، واستخـلاص « النتيجـة » بعـد « المدخل » و « التحليل » .

٧ ـ ليست الكتابة المقطعية وسيلة لحفظ المعـاني أو عرضهـا ، وإنما مجـالاً لإنتاجها . انها ليست أداة تعبير ، وانما حقل انتاج .

٨ ـ تفسح الكتابة المقطعية المجال لظهور ذات تفتت نفسها عبر الكتابة ، وتنسج ذاتها عبر زمنها المفصول .

٩ ـ كان نيتشه يقول : « إن مرماي أن أقول في عشر جمل ما يقوله غيري في كتاب ـ مالا يقوله في كتاب بأكمله » . فكأن الكتابة المقطعية تريد أن تلخص كثافة العالم في « نص » غير كثيف . انها محاولة للاقحام اللانهائي في الفضاء المحدود ، والتناقض في الاستدلال المنطقي .

٩ ـ مقابل الهارمونيا التقليدية ، والانسجام المنطقي تقيم الكتابة المقطعيـة « نصاً » متوتراً متفجراً بلورياً متصدعاً .

١٠ ـ ليس الفراغ الذي يفصل أجزاء الكتابة المقطعية هو فراغ الفيزياء التقليدية الذي لا يبتعد ، في حضوره ودوامه واستقراره عن الامتلاء . انه ليس فراغاً « مكانياً » وإنما فراغ زماني . فاذا كان الامتلاء ، انطلوجيا ، هو الهواية ، وزمانيا هو الماضي الجاثم ، ورياضيا هو الوحدة ، وايديولوجيا هو الدُوكسا ، وتاريخيا هو الـتراث ، فإن الفـراغ المقصود هنـا هو الاختلاف والانفصال والتعدد والتجدد والتحديث .

١١ ـ لا يفصل أجزاء الكتابة المقطعية عن بعضها بياض الورق ، وإنما انفصال الكائن وتصدع الذات واختلاف المعاني .



مشكلة المنهج والتحقيق

في قراءة د. المانع

مرزوق بن صنيتان بن تنباك

صدق أبو العلاء المعري حين قال : (1)

هل صحَّ قولٌ من الحاكي فنقبَلَهُ
أَمْ كُلُّ ذاكَ أباطيلٌ وأسمارُ

رددت هذا القول وأنا أقرأ تعقيب الزميل الدكتور عبدالعزيز المانع وخصامه الودي معي كما يقول المنشور في مجلة علامات عدد رجب ١٤١٤هـ - ديسمبر ١٩٩٣م ، ص ٢٩ - ٤٨ ، حول البحث الذي قرأته عن بيت أبي الطيب المعروف :

يَتَرَشَّفْنَ من فَمِي رَشَفَاتٍ
هُنَّ فيه أحلى من التَّوحِيْدِ

وما اعتدت الخصام مع أحد ، ولا رغبتْ نفسي به حتى مع أولئك الذين لا تربطني بهم صلة ، فما بالك بالزملاء الذين لن يكون بيني وبينهم خصام إن شاء الله . لأنني لا أزعم أن ما أقوله صواب لا يحتمل الخطأ ، وما يقوله غيري خطأ لا يحتمل الصواب ، بل أقول رأيي بنصيبه من الصواب وحظه من الخطأ ثم أترك الحكم له أو عليه للآخرين .

وأنتم أول من يشهد أنه قد خالفني عشرات الكتاب في رأيي عن العامية ، وردُوا عليَّ واشتدَّ بعضهم في الردِّ فما عرضت لأحد منهم . وخالفني عشرات آخرون أيضاً في بحثي في مصطلح الأدب الإسلامي وردوا عليَّ وهم من العلماء الكبار وأساتذة الجامعات ومن لا يستهان برأيهم فما دافعت عن شيء مما قلته ، وليس ذلك استهانة بآرائهم وملاحظاتهم ولا تجاهلاً لفضلهم ، ولكنه الاقتناع بحق المرء في أن يقول ما يعتقد ويدافع عنه ويرفض ما لا يتفق مع رأيه . ولا يختلف موقفي مع الزميل الدكتور عبدالعزيز عمَّا أخذت نفسي به من قبل

فمن حقه أن يدلي بدلوه وأن يبين الخطأ إذا وجده ، لكن كان هناك أمران شجعاني على مطارحة الزميل العزيز بعض آرائه ومناقشتها مع رأيي أيضاً .

الأول : معرفتي الشخصية له وزمالتي الطويلة معه واتصالي به وحقه عليَّ واحترام آداب المهنة .

الثاني : تصوري الذهني لوظيفة التحقيق العلمي وأمانة المحقق في تمحيص الرواية وتقليب وجوه الاحتمال ولا سيما في إرث الأموات الذي يؤتمن عليه الأحياء ويتصدى لتحريره الدارسون العلماء من أمثال الأستاذ الدكتور عبدالعزيز ، فقد وجدتُ في ردِّه ماحيرني فيما يتعلق بتحقيق النصوص واختلافها وتوثيقها والرجوع إليها وأمانة النقل عنها .

فعندما قرأت في ندوة النص في كلية الآداب رأيا في معنى بيت أبي الطيب كنت أناقش أمام الزملاء نقطة واحدة هي أن النقاد ذهبوا بعيداً في فهم ماعناه أبو الطيب بكلمة التوحيد التي انتهى بها الشطر الأخير من البيت :

يترشفن من فمي رشفات
هنَّ فيه أحلى من التوحيد

فهموا معنى (التوحيد) على أنها كلمة «لا إله إلا الله» وذهبتُ إلى غير ماذهبوا إليه واستنتجت أنه عنى بكلمة التوحيد نوعاً من التمر في العراق ، واستشهدت على ماذهبت إليه بشعر العرب الذين سبقوا أبا الطيب وبأمثالهم وشعر أبي الطيب نفسه في غير هذا البيت الذي يكرر فيه الحديث عن حلاوة التمر كالبرني والآزاذ والحلوة وغير ذلك مما هو مبسوط في بحثي[٢] ، ولم يكن تفسيري وليد الساعة ولاحديث النظر بل أجلت فيه الفكر وترددت في عرضه حتى جمعت من الأقوال حوله ما ظننته مقنعاً في طرحه ومناقشته فعرضت ذلك وجزمتُ بأنه عنى بكلمة التوحيد التمر واسترسلت للتدليل على رأيي حتى استكثر الدكتور عبدالعزيز ذلك وقال : إنه استغرق مني النصف الأول كله من البحث[٣] ، وهو صادق . وما أن فرغت من عرض فكرتي حتى أثرتُ في ذهنه معنى لم ينتبه له خلال دراسته التي شرع فيها عن الشاعر منذ سنوات ، عندئذ اضطر إلى قراءة البيت قراءة ثانية كما يقول ، يخالف بعضها ماذهبت إليه ويخالف بعض آخر

ماذهب إليه النقاد وما لبث أن جاء بخمس قراءات وصفها بقوله : «كل واحدة منها يمكن أن تكون صحيحة مقبولة بعد مناقشتها وتوجيهها ، ولكنه لم يرجح قراءة على أخرى» [٤] ، كانت قراءته الأولى (التمر) وهي القراءة التي ذهبت إليها والثانية والثالثة (المعني الديني) الذي قال به النقاد قبلي وقبله ، والرابعة (المرأة) الذي قالت به على التضعيف مخطوطة معجز أحمد المنسوب خطأ إلى أبي العلاء المعري ـ وعبدالعزيز يعرف ذلك ـ إذ يقول النص الذي نقل : « وقيل إنه توحيد المعشوق لعاشقه أي قوله : أنت واحدي عند إقباله على وصاله من دون أن يعرف غيره . . . إلخ »[٥] . والخامسة (الزوجة) ، إذ وجه (التأبيد) في نص الواحدي إليه وليس رأي الدكتور عبدالعزيز وقراءته وفهمه للنص موضوع اعتراض ، فله أن يفهم النص والشعر كما يشاء وله أن يخالفني ويخالف غيري إذا استقام له رأي ونظر فيما يقرأ . ولن أتناول رأيه في فهم النصوص وتفسيره لها فذاك حقه ، لكنني سأناقشه في أمور : أهمها الخلل المنهجي والعلمي في توثيق النصوص المطروحة للمناقشة ومن ذلك قوله : « ولا أظن الدكتور مرزوقا سيجد غضاضة في قبول رأي ناقد كبير كأبي العلاء المعربي الذي ناقش البيت في شرحه لديوان أبي الطيب المسمى (معجز أحمد) فقال : « وقيل التوحيد نوع من أنواع البلح ببلاد الحجاز وهو التمر الصغير »[٦] .

لا والله لا أجد غضاضة في قبول رأي أبي العلاء المعري ولا أجد غضاضة في قبول رأي أخي الصديق عبدالعزيز إذا كان صادقًا وأتى لوجه الحقيقة والأمانة . لكن الغضاضة كلها أن يعزى إلى أبي العلاء المعري مالم يقله ويعزى إلى مخطوطات المعجز ما ليس فيها سواءً كانت لأبي العلاء أو لغيره ، ويجعل التهويش بالأسماء هدفًا لاستلاب الرأي الآخر وإفساده على صاحبه حتى ولو إلى حين . وهذا ما حدث فعندما سمعت قرأته كما سمعها الزملاء أسقط في يدي لأنني لم أكن قد اطلعت على مخطوطات المعجز كلها وإن كنت أعرف الآراء التي أثبتت أن المعجز ليس لأبي العلاء المعري . وظننت أن النص الذي أشار إليه موجود في المعجز حتى ولو كانت نسبته ـ أى نسبة المعجز ـ إلى أبي العلاء غير صحيحة . فقد نشر الكتاب محققًا تحت هذا العنوان منسوبًا لأبي العلاء المعري ومن حق عبدالعزيز أن يزعم أنه اعتمد على ما نشر ويحتج بذلك . الأمر الآخر

أنني أعرف أن الدكتور عبدالعزيز يحقق نصوصا للمتنبي منذ سنتين وهو لذلك أقرب مني إلى الموضوع وألصق بمصادره وخاصة المخطوط منها . فحملته على الصدق وما ظننت أنه سيتجاوز منهج التحقيق والتوثيق وأمانة النقل واحترام النص .

ويشهد الله أنني ما كنت أشك في صحة نقله وما خطر ببالي أن يفعل غير ذلك ، لكن لما يحدث للنفس من اللوم عند التفريط وجدتني أذهب إلى قسم المخطوطات بالجامعة ليطمئن قلبي ولأرى كيف فات علي النظر فيها . فاستدعيت مخطوطة المتحف البريطاني التي رجع إليها وأحال القراء إلى نصها ولَشَدَّ ما كانت المفاجأة عندما لم أجد ما أشار إليه فيها(٧) ، ثم طلبت نسخة أخرى مصورة عن مخطوطة مكتبة شيخ الاسلام عارف حكمت فلم أجد شيئا ثم ثالثة ورابعة للمعجز فلم أجد النص في أي منها كما أشار عبدالعزيز(٨) . وقد ظننت أن الأمر لبّس علي فعدت إلى المعجز منشوراً بتحقيق الدكتور عبدالمجيد دياب فوجدته قد اعتمد في تحقيقه على عشر مخطوطات له(٩) جمعها من مظانها ومنها نسختي المتحف البريطاني الأولى منسوخة سنة ١٠٧٦ والثانية يظن أنها من القرن التاسع وجاء النص عند المحقق كالتالي : « إن هذه النسوة يمصصن من فمي مصات لميلهن إليَّ » ، هنَّ يعني الرشفات . في فمي أحلى من حلاوة التوحيد في قلب الموحد ، وهو المقر بوحدانية الله تعالى ، وهذا أحد مانسب المتنبي لأجله إلى الكفر حيث جعل الترشف أحلى من التوحيد . وروى « هنَّ فيه حلاوة التوحيد » يعني للترشف في الفم حلاوة التوحيد وهذا أخف من الأول . وقيل إنه المعشوق بعاشقه ، أي قوله : أنت واحدي عند إقباله على وصاله ، من دون أن يعرف غيره ، فلهذا أحلى مايكون للعاشق إذا كان معشوقه لايعرف سواه ولايقول إلا به ، وإذ فعل ذلك فقد وحَّده ، فكأنه يقول : هنَّ في الفم أحلى من هذا التوحيد »(١٠) .

ولم يكتف المحقق الدكتور دياب بما جاء من شرح البيت في مخطوطات المعجز التي عثر عليها ولكنه تتبع شروحه في الكتب الأخرى فهمش تحت هذا المتن قائلاً : ذكر ابن المستوفي في كتاب النظام قال : قال المعري : وقوله أحلى من التوحيد يحتمل وجهين : أحدهما أن يكون وصف التوحيد بالحلاوة في فمه

وجعل الرشفات أحلى منه على وجه المبالغة كما تقول : هذا أحلى من الضرب « العسل » لأن الضرب معروف بالحلاوة والآخر أن يكون جعل التوحيد غير موصوف بالحلاوة »[11] .

فهذا محقق المعجز لم يذكر من قريب ولا بعيد النص الذي أشار إليه عبدالعزيز وهو « البلح ببلاد الحجاز » ولو عثر على اختلاف بين نصوص المخطوطات لأضافه أو أشار إليه واكتفى به عن تتبع شروح البيت في الكتب الأخرى لأن النص المزعوم يضيف معنى جديداً إلى معنى البيت . ولما كان عمل الدكتور دياب أحد مصادر الدكتور عبدالعزيز ووجدته يشير إليه على استحياء في إشارة مقتضبة قائلاً : « أبو العلاء شرح ١ : ٧١ » ، عندئذ خالجني الشك فرأيت تتبع ما أحال إليه من نصوص فلفت نظري الاضطراب الواضح في عبارته حيث أشار مرة أخرى إلى مرجعه كالتالي « أبو العلاء ، معجز أحمد : مخطوط المتحف البريطاني نقلاً عن حاشية عند الصقلي ، التكملة ٦١ »[13] . ووضع ذلك كله في سطر واحد فلما رأيت الاحالة وما فيها من اضطراب ، عدت إلى مخطوطة المتحف البريطاني المصورة في مكتبة الجامعة مرة أخرى وإذا نصها كالتالي : « يقول : إن هذه النسوة يمصصن من فمي مصات لميلهن إليَّ ، هن يعني الرشفات في فمي أحلى من حلاوة التوحيد في فم الموحد وهو الإقرار بوحدانية الله تعالى وهذا أحد ما نسب المتنبي لأجله إلى الكفر حيث جعل الرشف أحلى من التوحيد وروى هو فيه حلاوة التوحيد يعني للترشف في الفم حلاوة التوحيد وهذا أخف من الأول وقيل إنه توحيد المعشوق لعاشقه أي قوله أنت واحدى عند إقباله على وصاله من دون أن يعرف غيره فهذا أحلى ما يكون للعاشق إذا كان صاحبه لايعرف سواه ولايقول إلا به وإذا فعل ذلك فقد وحده فكأنه يقول : هنّ في الفم أحلى من هذا التوحيد »[14] .

وما كدت أفرغ من قراءة المخطوطة حتى رأيت الدكتور عبدالعزيز المانع يقف أمامي ويخبرني بأنه نقل النص عن مخطوطة أخرى ليست موجودة هنا فقلتُ : هب أن ذلك صحيحاً أليست مهمة المحقق أن يقارن النصوص ويشير إلى اختلافها ويبين ما يجد فيها ويقارن بينها فهل فعلت ذلك ؟ وأنت أستاذ أكاديمي لايجوز عليه الخطأ في بدهيات التحقيق وذو منهج ودراية في استعمال

المخطوطات ومقابلتها وترتيب المصادر والمراجع والإشارة إليها والتعامل معها ؟! . أليس الواجب عليك هو أن تحدد المخطوط الذي يحمل النص المغاير وصفحته ونصه وتقابله بغيره مما يخالفه إن كان هناك مخالفة وتذكر الخلاف وتشير إليه وترجح واحداً على آخر وتبين مكان المخطوطة وتشير إلى المخطوطات العشر الأخرى التي خلت من النص الذي وجدت . ثم رجعت إلى النصف الآخر في الإحالة وهو إشارته إلى الحاشية عند الصقلي في التكملة وهو محقق منشور فإذا هو كالتالي : « يروى أحلى من التوحيد يقول : تمص هذه النسوة من فمي مصات هنَّ في فمي كحلاوة التوحيد في قلب الموحد الذي يوحد الله ويعرف طعم إيمانه .

وقيل : إنه توحيد المعشوق لعاشقه ، أي قوله : أنت واحدي ، وإقباله على وصاله وعلى وحدته من دون أن يعرف غيره ، فهذا (على) أحلى ما يكون للعاشق إذا كان صاحبه لايعرف أحداً سواه ، ويقول به وحده ، وإذا فعل ذلك فقد وحَّده »(١٥) .

وليس فيه ذكر للبلح المزعوم ببلاد الحجاز أيضا . كما أن الحاشية التي أحال إليها الدكتور عبدالعزيز قائلاً : نقلا عن حاشية عند الصقلي ، ليست عند الصقلي ولكنها لمحقق التكلمة الدكتور أنور أبو سويلم وهو رجل يعيش معنا اليوم . ولا يخفي على الدكتور عبدالعزيز ولا علينا الفرق بين حاشية عند الصقلي كما أشار ودلَّس في إحالته رقم (٩) ، وحاشية على كتاب الصقلي لمحققه أنور أبو سويلم والفرق بين دلالة النصين لايخفي على أحد(١٦) .

وما دمنا في الحديث عن شرح المعجز ونسبته إلى أبي العلاء المعري وشروحه فإنه قد أثبت أكثر من باحث ، أن الشرح الذي حققه الدكتور عبدالمجيد دياب ونسبه خطأً إلى أبي العلاء لا تصح نسبته إليه وآخر ما قيل عن ذلك بحث طويل بلغ الغاية في الدقة العلمية للدكتور محمد عبدالله عـزام نشره في « عالم الكتب»(١٧) برهن فيه برهاناً قوياً على أن المنشور باسم المعجز ليس لأبي العلاء المعري وقد أشار فيه إلى من سبقه ممن بهرج نسبته إلى أبي العلاء مثل الدكتور محمد عبدالمجيد الطويل والدكتور السعيد عبَّاده اللذين أنكرا نسبة المعجز إلى أبي العلاء المعري ووافقهما على تزويره الدكتور عبدالعزيز كما سيأتي . وليس

موضوعنا إثبات المعجز أو نفيه لكن الثابت لأبي العلاء المعري شرحه لديوان المتنبي المسمى « اللامع العزيزي» وهذا نصه .

(يترشفن) من قولهم رشفت الماء إذا أخذته قليلاً قليلاً ومن أمثالهم : (العَبُّ أروى والرشيف أشرب) أي أن الذي يعبُّ يروى سريعاً والذي يرشف يشرب أكثر من العابّ ، وقالوا : رشفت الريق لأنه يؤخذ قليلاً قليلاً ، وقوله أحلى من التوحيد يحتمل وجهين : أحدهما أن يكون وصف التوحيد بالحلاوة ، والآخر أن يكون جعل التوحيد غير موصوف بالحلاوة في فمه وجعل الرشفات أحلى منه على وجه المبالغة كما يقول هو أحلى من الضرب لأن الضرب معروف بحلاوته »[١٨] . فنص اللامع العزيزي وهو الثابت نسبة إلى أبي العلاء المعري ، لم يذكر « البلح ببلاد الحجاز» كما لم تذكره المخطوطات العشر (للمعجز) المتاحة للناس واطلع عليها محققه الدكتور دياب .

ثم لما اطلع عبدالعزيز على مقال الدكتور عزام آنف الذكر لم يتردد في كتابة مقال في «عالم الكتب» جاء فيه : «ولعل ما كتبه الدكتور محمد عبدالله عزام أخيراً في مجلة (عالم الكتب) المجلد الرابع عشر ، العدد الثالث ، الصفحات ٢٤٢ ـ ٢٦٢ تحت عنوان «ليس للمعري» يعد أفضل ما قرأته في بابه ، ولا أكتمه ولا القارىء سراً إذا قلت : إن بحثه هذا الذي قرأته أكثر من مرة قد أمتعني ـ بل قد أطربني ـ لجمال حواره ، ولاستخدامه للأسلوب المنطقي الذي يعد المنفذ الوحيد للاقناع . فأنا أتفق مع الباحث الكريم فيما ذهب إليه وأختلف معه في الوقت نفسه .

أما وجه الاتفاق فهو ينصبُّ على الهدف الأساسي الذي من أجله كتب الباحث بحثه المذكور وهي نفي نسبة هذا الذي نشر إلى المعري ـ إني أتفق معه ـ دون أدنى تردد وبكل قناعة ـ على أن هذا الكتاب المنشور باسم معجز أحمد ليس للمعري ، ص٤٨٢ ثم يقول الدكتور عبدالعزيز :

«وعندي يقين أن تذبذب الباحث الكريم نفياً وإثباتاً لهذا الكتاب جاء في إطار محاولة نفي هذا المعجز المزور » ص٤٨٢ .

ويقول :

«سأبدأ أولا بمحاولة محاورة الباحث . . في موقفه من معجز أحمد الحقيقي لا

المزور »ص٤٨٢ .

ويقول الدكتور عبدالعزيز :

«ثم يحاول الباحث وهو يحاور محقق «المعجز المزور» ، ص٤٨٣ .

ويقول الدكتور عبدالعزيز :

«ولكن ينبغي أن نفرق بين إثبات كون المعجز المنشور مزوراً على أبي العلاء وبين نفي كتاب له حقيقي اسمه معجز أحمد» ، ص٤٨٤ .

ويقول :

«بل سألتزم الوقوف إلى جانب ابن أبي الأصبع في صحة وجود كتاب غير اللامع اسمه معجز أحمد «غير المعجز المنشور المزور» . ص٤٨٥ .

ويقول الدكتور عبدالعزيز :

«لايضاهي هذا المطبوع المزور » ، ص٤٨٦ .

ويقول الدكتور عبدالعزيز :

«وكلاهما لايغير من الواقع شيئاً وهو حقيقة وجود كتاب للمعري مختصرا اسمه معجز أحمد ، غير ذلك المطبوع المزور » ص٤٨٧ .

ويقول الدكتور عبدالعزيز :

«تنفي أن يكون المعجز المختصر هو المعجز المطبوع المزور » ص٤٨٧ .

ويقول أيضا :

«كلاهما ـ محقق المعجز المزور الدكتور دياب والدكتور عزام . . » ص٤٨٧ .

ويقول :

«لاعلى الكتاب المنشور المزور » ص ٤٨٩ .

ويقول الدكتور عبدالعزيز المانع :

«وغير المعجز المطبوع المزور » ، ص٤٩٠ .

ويقول الدكتور عبدالعزيز :

«وعندي ملاحظات على هذا الذي ذكره محقق المعجز المزور» ، ص٤٩٠ .

ويقول الدكتور عبدالعزيز :

«خلاف ما ذهب إليه محقق المعجز» ، ص٤٩١ .

ويظهر أن الدكتور عبدالعزيز يدافع عن تأليف أبي العلاء لكتاب اسمه معجز أحمد وعلى فرض أن لأبي العلاء كتاباً باسم المعجز فهو مفقود لم يطلع عليه الدكتور عبدالعزيز بدليل ما أنهى به رده على الدكتور عزام حيث قال : «ثم أقول : أن ما كتبتهُ هو محاولة للاجابة عن تلك الاحتمالات وجلائها خشية أن يتوه هذا المعجز للمعري في خضم تلك الشكوك . ومن يدري فقد يجيء يوم نعثر فيه على المعجز كما عثرنا على اللامع والله المستعان » ص٤٩٢ .

الله المستعان يادكتور عبدالعزيز مادمت مقراً بأن المعجز الذي جبهتني به مزور وأنه ليس لأبي العلاء المعري وأنك لم تعثر بعد على معجز أبي العلاء الصحيح كما زعمت فكيف ساغ لك ولأمانتك العلمية أن تطلب مني ألا أجد غضاضة من رأي ناقد كبير كأبي العلاء المعري الذي شرح معنى التوحيد قبلي بأنه «بلح ببلاد الحجاز» .

أين رأي أبي العلاء حتى لا أجد منه غضاضة أهو موجود في المعجز المزور أم موجود في المعجز الذي ستعثر عليه في المستقبل إن شاء الله ولو من أجلي . « سبحانك هذا بهتان عظيم » .

ونعود إلى إحالات الدكتور عبدالعزيز حيث ننتقل إلى نص آخر وإحالة أخرى إذ يقول : « ونجد تعليقاً على نسخة مخطوطة مكتوبة سنة ٧٢٠ من شرح ديوان المتنبي للامام الواحدي هذا نصه : التوحيد « الأصح أنه تمر بالبصرة ذكي جداً » . ثم يأتي التوثيق للنص أعلاه هكذا . (الواحدي شرح الورقة) . ثلاث كلمات فقط «الواحدي شرح الورقة» واليكم شرح الواحدي من المخطوطة المصورة المحفوظة في مكتبة جامعة الملك سعود تحت رقم ٣٦٩٧ يقول : «يروي أحلى من التأييد أو التأبيد يقال رشفت الريق ترشفه إذا مصصته ، يقول : كنَّ يمصصن ريقي لحبهن إياي وكانت تلك الرشفات أحلى في فمي من كلمة لا إله إلا الله وهذا إفراط وتجاوز حد »(١٩) وقد نشر المستشرق الألماني الأستاذ فريدرخ شرح الواحدي وجاء النص عنده مطابقاً لما في المخطوطة(٢٠) وقد رجع إليه الدكتور عبدالعزيز «تنظر الإحالة رقم ٣٤ وثبت مصادره ص٤٨ » وقد علق ناسخ المخطوطة عليها نص المعجز كاملا ونسبه الى المعري .

ولكن الدكتور عبدالعزيز لم يقارن بين نص المخطوطة المحفوظة في جامعة

الملك سعود وغيرها ولم يشر إلى اختلاف القراءة إن كان قد اطلع على مخطوطة فيها النص الذي ذكر «البلح ببلاد الحجاز» ولم يحدد مكانها أو تصنيفها أو رقم الورقة التي نقل عنها ، ولم يشر إلى تحقيق المستشرق فريدرخ الذي حقق شرح الواحدي ونشره ولم يذكر ذلك التعليق الذي أشار اليه الدكتور عبدالعزيز كما لم تذكره المخطوطة المحفوظة في جامعة الملك سعود .

ثم تأتي ثالثة الاثافي وتقع على رأسي أنا الموقع أدناه وأتحول لدى عبدالعزيز إلى أحد مصادر التوثيق العلمي فيقول : « وقد أورد هذا المعنى الخطيب التبريزي المتوفي ٥٠٢هـ عند شرحه لديوان المتنبي » . ثم تأتي الاحالة الموثقة عنده هكذا : « ذكر لي ذلك الدكتور مرزوق فيما بعد أنه اطلع عليه . ولم أقف عليه شخصياً ، وإنما اعتمدت هنا على رواية الدكتور مرزوق »[٢١] .

هكذا يتعامل الدكتور عبدالعزيز مع توثيق النصوص ، كتاب مخطوط أو مطبوع لا أدري ، يترك مظانه ويرجع إلى مرزوق لتوثيق نص عند التبريزي المتوفى كما يقول في ٥٠٢هـ يخالف ما ذهب إليه مرزوق في بحثه .

أما أنا المذكور أعلاه مرزوق فأقسم بالله الذي لا أحلف به كاذباً ما رأت عيني ولا لمست يدي ولا قرأت مخطوطا ولا منشورا للتبريزي عن هذا النص حتى قرأت مقال الدكتور عبدالعزيز منشوراً في (علامات) . فطفقت أبحث عن التبريزي وشرحه ولم أجد له أثراً حتى أخبرني الاستاذ الدكتور عبدالقدوس أبو صالح بأنه أشرف على رسالة تناولت شرح التبريزي في جامعة الامام وهي غير منشورة ، ورجوت أن يكون التبريزي قد أشار إلى البلح ببلاد الحجاز كما نسب الدكتور عبدالعزيز إليّ حتى أكون عند حسن ظنه وثقته بروايتي لكن نص شرح التبريزي خيب الظن وجاء كالتالي :[٢٢] .

يترشفن . . . إلخ

يقال : رشفت الماء ، إذا أخذته قليلاً قليلاً ، ومن أمثالهم «ألعب أروي ، والرشيف أشرب» أي أن الذي يعب يروى سريعاً ، والذي يرشف يشرب أكثر من العابّ . ويقال : رشفت الريق . لأنه يشرب قليلاً قليلاً ، وقوله «أحلى من التوحيد » يحتمل وجهين : أحدهما : أن يكون وصف التوحيد بالحلاوة في فمه . وجعل الرشفات أحلى منه على وجه المبالغة ، كما يقال : هو أحلى من

الضرب ، لأن الضرب ، معروفة بالحلاوة والآخر : أن يكون جعل التوحيد غير موصوف بالحلاوة»[٢٣] .

ومن هنا يظهر جليا أنه لم يذكر أحد من المتقدمين التمر تفسيراً لكلمة التوحيد وإنما أجمعوا على المعنى الديني ولكن الدكتور عبدالعزيز كان في عجلة من أمره يريد أن يُكذِّب مازعمتُ من سبق إلى قراءة غفل عنها نقاد الشعر ودارسوه وقد أربكه حرصه الشديد فأنساه منهج التوثيق الصحيح فلم يحتط لنفسه وخرج مقاله في مجلة علمية تقرؤها النخبة المثقفة وترى إحالات مضطربة لأستاذ تخصصه الدقيق تحقيق النصوص والتعامل مع المخطوطات وتمحيص اختلافاتها ، وترجيح بعضها على بعض بالأدلة الدامغة والاجدر به وهو يتعقب رأياً سابقاً ويبحث عما يخالفه أن يكون أكثر دقة وحذراً ، بل أكثر صدقا وأمانة .

أما ما جشم أخانا عبدالعزيز هذا العناء فهو تفسيري للبيت تفسيراً جديداً يختلف عما فهمه الأقدمون وما حررته من روايات تدل على ما ذهبت إليه فسعى سعيه وأدلى بدلوه وما عليه من حرج في الوسيلة التي تبلغه الغاية ، فقال : «وهذا التخريج للكلمة بهذا المعنى الذي أورده ليس جديداً ، بل هو تخريج قديم قدم البيت نفسه ، فتفسير التوحيد في البيت بالتمر ، وهو أحد أنواعه ، أورده النقاد القدامى وشراح الشعر كما أعاد ذكره المحدثون[٢٤] . . إذاً تفسير التوحيد بأنها تعني التمر في بيت المتنبي ليس تفسيراً جديداً كما أوحى لنا الدكتور مرزوق في قراءته فقد عايش هذا التفسير البيت كما لاحظنا عند النقاد وشراح الديوان منذ ولادته تقريبا حتى يومنا هذا »[٢٥] .

إنه يعلم أن قولي ليس إيحاءً كما يريد بل هو استقراء للشعر واجتهاد في التفسير أقمتُ الدليل عليه دون تزوير أو تدليس ولن أعيد ما قلت في بحثي الأول لأنني لو فعلت أعدت البحث كله . وما أظن الجرأة على النصوص الناطقة بين أيدي الناس اليوم بلغت بأحد ما بلغت بأخينا عبدالعزيز ، ولن أردَّ عليه بحرف واحد من عندي ولن أفسر له شيئاً بل سأقدم أمامه وأمام القراء الشروح موثقة ، وأسماء مؤلفيها الذين قرأ بعضهم شعر أبي الطيب عليه حتى آخر من تعرض لشرح ديوانه واطلعنا عليه ، وسأرتبها ترتيباً تاريخياً يبدأ بمعاصريه وينتهي بآخر شرح وصل إلينا وعرف حتى الآن ، دون تعليق عليها أو زيادة فيها

أو نقصان عنها ، وأبينِّ تاريخ وفيات مؤلفيها ، وأترك للقراء والباحثين عن الحقيقة الشهادة على ما أقول أو ما يقول الدكتور عبدالعزيز ، وهذه أقوال شُرّاح شعر المتنبي ونقاده ورأيهم في معنى البيت موضع البحث :

١ ـ قول القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني المتوفى ٣٦٦هـ في كتابه «الوساطة بين المتنبي وخصومه» ، ص٥٥ ـ ٦٣ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلى محمد البجاوي .

«والعجب ممن ينقص أبا الطيب ، ويغض من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة وفساد المذهب في الديانة كقوله :

يترشفن من فمي رشفات
هن فيه أحلى من التوحيد

فلو كانت الديانة عاراً على الشعراء ، ولو كان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر ، لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين ، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات ، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد الأمة عليهم بالكفر ، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزِّبعرى وأضرابهما ممن تناول رسول الله ﷺ ، وعاب من أصحابه بكماً خرساً ، وبُكاَّءً مفحمين ، ولكنَّ الأمرين متباينان ، والدين بمعزل عن الشعر » .

٢ ـ قول ابن جني المتوفى ٣٩٢هـ وهو الذي قرأ شعر المتنبي عليه في كتاب الفسر ، جـ٢ ، ص٣٠٨ ، تحقيق صفاء خلوصي ، منشورات المؤسسة العامة للصحافة ، بغداد ١٣٨٩هـ ـ ١٩٦٩م .

«كان ينشده أيضاً هنَّ فيه حلاوة التوحيد ، وأستغفرُ الله مما يكر . معناه : أحلى من التوحيد «في القلب» وكان يحتاج أن يقول : حلاوة التوحيد في قلب المؤمن ، وإلا فالتوحيد مُرٌّ عند الكافر ، والكفار في الدنيا أكثر عدداً من المؤمنين ، وهو مكروه مرٌّ عندهم ، فأما أحلى من التوحيد فإنما جاء به على طريق المثل لا على طريق الخبر ، كما تقول أوضح من النهار » .

٣ ـ قول ابن وكيع التنسبي المتوفى ٣٩٣هـ ، وهو معاصر للمتنبي وقد لقيه في

حلب . في كتابه المنصف للسارق والمسروق منه ، جـ١ ، ص١٢٧ ، تحقيق محمد يوسف نجم .

قال المتنبي :

يترشفن من فمي رشفات
هنَّ فيه أحلى من التوحيد

«هذه ألفاظ فيها قلة ورع وامتهان للدين لا أحب استعمالها ، وأحسن من هذا وأبعد من الإثم قول ابن المعتز . . » .

٤ ـ قول الثعالبي المتوفي ٤٢٩هـ في كتابه يتيمة الدهر ، جـ١ ، ص . ٢١٠ ، تحقيق مفيد محمد قمحية .

«ومنها الإيضاح عن ضعف العقيدة ورقة الدين ، على أن الديانة ليست عاراً على الشعراء ولا سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر ، ولكن للاسلام حقه من الاجلال الذي لا يسوغ الإخْلال به قولاً وفعلاً ونظماً ونثراً ، ومن استهان بأمره ، ولم يضع ذكره وذكر ما يتعلق به في موضع استحقاقه ، فقد باء بغضب من الله تعالى ، وتعرض لمقته في وقت ، وكثيراً ماقرع المتنبي هذا الباب بمثل قوله :

يترشفن من فمي رشفات
هنَّ فيه أحلى من التوحيد

٥ ـ قول أبي العلاء المعري المتوفي ٤٤٩هـ في كتابه شرح اللامع العزيزي ، مخطوط مصور (المكتبة الحامدية برقم ١١٤٨) .

«يترشفن من قولهم ، رشفت الماء إذا أدخلته قليلاً قليلاً ، ومن أمثالهم العبُّ أروى والرشيف أشرب ، أي أن الذي يعب يروى سريعاً والذي يرشف يشرب أكثر من العاب ، وقالوا رشفت الريق لأنه يؤخذ قليلاً قليلاً ، وقوله أحلى من التوحيد يحتمل وجهين أحدهما أن يكون وصف التوحيد بالحلاوة ، والآخر أن يكون جعل التوحيد غير موصوف بالحلاوة في فمه وجعل الرشفات أحلى منه على وجه المبالغة كما يقال هو أحلى من الضرب لأن الضرب معروف بحلاوته» .

٦ ـ قول الامام الواحدي المتوفي ٤٦٨هـ ، في شرحه لديوان المتنبي ، ص٣٠ ، تحقيق فريدخ ديتريصي ، نشر برلين ١٨٦١م .

«يروى أحلى من التأييد ، يقال رشفت الريق وترشفه إذا مصصته يقول : كُنَّ يمصصن ريقي لحبهن إياي وكانت تلك الرشفات أحلى في فمي من كلمة لا إله إلا الله وهذا إفراط وتجاوز حد » .

٧ ـ قول عبدالقاهر الجرجاني المتوفي ٤٧١هـ في كتابه أسرار البلاغة ، ص٢٠٣ ، نشر محمد رشيد رضا .

«ومما كأنه يدخل في هذا الجنس قول المتنبي :

يترشفن من فمي رشفات
هنَّ فيه أحلى من التوحيد

وأبعد ما يكون الشاعر من التوفيق إذا دعته شهوة الاغراب إلى أن يستعير للهزل والعبث من الجدَّ ويتغزل بهذا الجنس » .

٨ ـ قول الصقلي المتوفي ٥٠٠هـ ، في كتابه التكملة وشرح الأبيات المشكلة ، ص٦١ ، تحقيق أنور أبو سويلم .

يترشفن من فمي رشفات
هنَّ فيه أحلى من التوحيد

يروى أحلى من التوحيد ، يقول : تمصُّ هذه النسوة من فمي مصَّات هنَّ في فمي كحلاوة التوحيد في قلب الموحد الذي يوحد الله ويعرف طعم إيمانه ، وقيل : إنه توحيد المعشوق لعاشقه ، أي قوله : أنت واحدي ، وإقباله على وصاله وعلى وحدته من دون أن يعرف غيره فهذه أحلى ما يكون للعاشق إذا كان صاحبه لايعرف أحداً سواه ويقول به وحده ، وإذا فعل ذلك فقد وحده » .

٩ ـ يقول التبريزي المتوفي ٥٠٢هـ في شرحه لديوان المتنبي ، ص٣٦٥ ، رسالة علمية غير منشورة في جامعة الامام ، للطالب عبدالرحمن البراك .

يترشفن من فمي رشفات
هنَّ فيه أحلى من التوحيد

يقال رشفت الماء ، إذا أخذته قليلاً قليلاً ومن أمثالهم «العبُّ أروى ،

والرشيف أشرب » أي أن الذي يعبُّ يروى سريعا ، والذي يرشف يشرب أكثر من العابِّ ، ويقال : رشفت الريق ، لأنه يشرب قليلاً قليلاً ، وقوله «أحلى من التوحيد» يحتمل وجين : أحدهما : أن يكون وصف التوحيد بالحلاوة في فمه ، وجعل الرشفات أحلى منه على وجه المبالغة ، كما يقال : هو أحلى من الضرب ، لأن الضرب معروفة بالحلاوة ، والآخر أن يكون جعل التوحيد غير موصوف بالحلاوة ، وكان ينشده أيضاً «هنَّ فيه حلاوة التوحيد» واستغفرُ الله مما يكره ، وهذا أحلى من التوحيد في القلب » .

١٠ ـ قول ابن بسام المتوفى ٥٤٢هـ في كتابه سرقات المتنبي ومشكل معانيه ، ص٣٠ ، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور ، الدار التونسية للنشر ، ١٩٧٠م .

يترشفن من فمي رشفات
هنَّ فيه أحلى من التوحيد

يريد عندهنَّ لقلة دينهن وغلبة الشهوة عليهن لذلك قال فيه ولم يقل عندي» .

١١ ـ قول العكبري المتوفي ٦١٦هـ .

١٢ ـ أو قول ابن عدلان المتوفي ٦٦٦هـ .

لأيهما صحَّ الشرح المسمى التبيان في شرح الديوان ، ص٣١٥ ، تحقيق مصطفى السقا وابراهيم الأبياري وعبدالحفيظ شلبي .

يترشفن من فمي رشفات
هنَّ فيه أحلى من التوحيد

رشفت الريق وترشفه إذا مصصته ، قال الواحدي : كنَّ يمصصن ريقي لحبهنَّ إيّاي ، فكانت الرشفات في فمي أحلى من كلمة التوحيد ، وهي لا إله إلا الله وهذا إفراط وتجاوز حد . . أي يترشفن من فمي رشفات هنَّ قريب من التوحيد . . وروي الأكثر : أحلى من التوحيد ، ومن روى حلاوة التوحيد : أراد هي عندي مثل حلاوة التوحيد ، فحذف المضاف ورفع ، قال أبو الفتح : يروى أنه انشده : حلاوة التوحيد » .

١٣ ـ قول معجز أحمد لمؤلف مجهول :

وقد نسب إلى أبي العلاء خطأ وأثبت كل من اطلع عليه خطأ نسبته إلى أبي العلاء ، جـ١ ، ص٧١ ، تحقيق عبدالمجيد دياب .

يترشفن من فمي رشفات
هنَّ فيه أحلى من التوحيد

يقول : إن هذه النسوة يمصصن من فمي مصات لميلهن إليَّ ، هنَّ يعني الرشفات في فمي أحلى من حلاوة التوحيد في قلب الموحد ، وهو المقر بوحدانية الله تعالى ، وهذا أحد ما نسب المتنبي لأجله إلى الكفر حيث جعل الترشف أحلى من التوحيد ، ويروي «هنَّ فيه حلاوة التوحيد » يعني للترشف في الفم حلاوة التوحيد . وهذا أخف من الأول . وقيل : إنه المعشوق بعاشقه ، أي قوله : أنت واحدي ، عند إقباله على وصاله ، من دون أن يعرف غيره ، فلهذا أحلى ما يكون للعاشق إذا كان معشوقه لايعرف سواه ، ولايقول إلا به ، وإذا فعل ذلك فقد وحدَّه ، فكأنه يقول : هنَّ في الفم أحلى من هذا التوحيد » .

١٤ ـ قول عبدالرحمن باكثير الحضرمي المتوفي ١٠٨٠هـ في كتابه تنبيه الأريب عن مافي شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب ، نقل عن أبيات المعاني ، ص٢٢٦ ، جمع عبده عبدالعزيز قلقيله .

«وفيه ثلاثة أبيات أبان المتنبي فيها عن رقة الدين وضعف العقيدة والغلو الزائد والتهور القبيح نستعيذ بالله منه وهو :

أي محل أرتقي
أي عظيم أتقي
وكل ما خلق الله ومالم يخلق
محتقر في همتي
كشعرة في مفرقي

وكان هذا موقفه من :

يترشفن من فمي رشفات
هنَّ فيه أحلى من التوحيد

فقد غضب عليه بقوله :

«إن فيه تهوراً ومبالغة مفضية إلى المحذور» .

إن الواجب على من يشتغلون بتراث الأمة ويحققونه، وينشرونه على الناس هو التجرد من أغراض الذات وأهواء النفس، والبحث عن الحقيقة وتحرى الدقة والأمانة فيما ينقلون، وهم مؤتمنون على علم ذهب أهله وتركوه أمانة فى أعناقهم .

وإذا كان من يخطىء بقراءة نص قديم وهو مجتهد غير معذور باجتهاده إذا أخطأ، فكيف يعذر المتخصصون إذا نسبوا إلى النصوص الثدانية ما ليس فيها . وصدق الله العظيم «إنّا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها، وحملها الإنسان إنه كان ظلوماً جهولاً»(٢٧).

أما الأمر الآخر :

فهو مخالفة الدكتور عبدالعزيز بأن الجرجاني لم يصنع الوساطة تعصباً للمتنبي إذ يقول : «أود أن أشير إلى وصف الدكتور مرزوق للجرجاني بأنه «صنع الوساطة عصبية للمتنبي وانتصاراً له وأعلن رأيه على الملأ منتقداً معارضي الشاعر » ثم يقول مدللاً على أن الجرجاني غير منتصر للمتنبي «ألم يعقد الجرجاي في كتابه فصلاً كاملاً يقرب من مئتي صفحة سماه سرقات المتنبي ، ولم يدافع عن سرقاته تلك بل كان ينتقده بل أحياناً يهاجمه حيث يقول مثلاً : وهذا من أقبح السرق»(٢٨) .

ليت الدكتور عبدالعزيز ابتدأ هذا الرأي وركز عليه وأثبت للناس غير ماكانوا يعتقدون . فالناس وأنا من جملتهم يظنون أن «الوساطة بين المتنبي وخصومه» كتبت انتصاراً للمتنبي ودليلهم على ظنهم يبدأ من عنوان الكتاب حيث بدأ الجرجاني بأبي الطيب فأفرده في البناء وقدمه على القرناء وذكره بالاسم وعرَّفه بأشهر كناه وأكثرها شيوعاً على ألسنة الناس وترددا عليها . ونكَّر خصومه وجمعهم وأخّرهم ووصفهم بأبعد الصفات عن العدل وهي الخصومة . والجرجاني يعلم أن الخصومة ما جاءت في لغة العرب إلا عنت الجور والبعد عن الحق والعدل والإنصاف ، ولا جاءت في القرآن إلا عنت الشطط في

مسلك الطريق والخروج إلى غير المألوف كما في قوله «وهل أتاك نبأ الخصم إذ تسوَّروا المحراب»(٢٩) ، أو بمعنى المغالطة والجدل الضار كما في قوله : «هذان خصمان اختصموا في ربهم فالذين كفروا قطعت لهم ثياب من نار يصب من فوق رؤوسهم الحميم»(٣٠) ولايكون الخصم إلا مع الخوف والرعب والبغي «لاتخف خصمان بغي بعضنا على بعض»(٣١) ، أو بمعنى الجدل المذموم غير النافع «بل هم قوم خصمون»(٣٢) أو الدس والخيانة الممقوتة «ولاتكن للخائنين خصيماً»(٣٣) والقاضي الجرجاني يقرأ القرآن ويعرف لغة العرب وهو كما اخبرتنا(٣٤) فقيه شافعي ولي القضاء وتدرج فيه إلى أن ولي قضاء القضاة . ومن مهنة القضاء عرف أخلاق الخصوم وأنها إذا تمكنت من نفس المرء أبعدته عن الأمانة والصدق ، وأوقعته في الحسد والكذب والخيانة والنجش والعدوان ودفعته إلى التحريف والتزوير وأنسته حق نفسه وصلاحها من أجل أن يفسد على خصمه ما يراه صالحاً له .

كل تلك الصفات جمعها في كلمة واحدة لأعداء المتنبي ونقاده ومنكري فضله وأخرَّهم عنه رتبة كما تأخروا فضلاً فجعل العنوان شاهداً على المضمون . فحكم الناس بحكم القاضي ، ولم يحتاجوا إلى قراءة مئتي صفحة عن سرقات المتنبي لأن الكتاب يقرأ من عنوانه ، وإذا كان العنوان لايكفيك ولا أظنه كافياً فتعال إلى المقدمة لنقرأ سوياً ما يقول الجرجاني :

«التفاضل ـ أطال الله بقاءك ـ داعية التنافس والتنافس سبب التحاسد وأهل النقص رجلان : رجل أتاه التقصير من قبله ، وقعد به عن الكمال اختياره فهو يساهم الفضلاء ، بطبعه ، ويحنو على الفضل بقدر سهمه ، وآخر رأى النقص ممتزجا بخلقته ، ومؤثرا في فطرته ، فاستشعر اليأس من زواله وقصَّرت به الهمة عن انتقاله ، فلجأ إلى حسد الأفاضل ، واستغاث بانتقاص الأماثل ، يرى أن أبلغ الأمور في جبر نقيصته وستر ما كشف العجز عن عورته اجتذابهم إلى مشاركته ووسمهم بمثل سمته ، وقد قيل :

وإذا أراد الله نشر فضيلة
طويت أتاح لها لسان حسود

صدق والله وأحسن كم من فضيلة لو لم تستثرها المحاسد لم تبرح في الصدور

كامنة ، ومنقبة لو لم تزعجها المنافسة لبقيت على حالها ساكنة ، لكنها برزت فتناولتها ألسن الحُسَّد تجلوها وهي تظن أنها تمحوها ، وتشهرها وهي تحاول أن تسترتها . حتى عثر بها من يعرف حقها واهتدى إليها من هو أولى بها ، فظهرت على لسانه في أحسن معرض واكتست من فضله أزين ملبس . ومازلت أرى أهل الأدب ـ منذ ألحقتني الرغبة بجملتهم ووصلت العناية بيني وبينهم ـ في أبي الطيب أحمد بن الحسين المتنبي فئتين :

من مطنب في تفريضه ، منقطع إليه بجملته ، منحط في هواه بلسانه وقلبه ، يلتقي مناقبه إذا ذكرت بالتعظيم ، ويشيع محاسنه إذا حكيت بالتفخيم ، ويعجب ويعيد ويكرر ويميل على من عابه بالزراية والتقصير ، ويتناول من ينقصه بالاستحقار والتجهيل ، فإن عثر على بيت مختل النظام أو نُبِّه على لفظ ناقص التمام ، التزم من نصرة خطئه ، وتحسين زلله مايزيله عن موقف المعتذر ويتجاوز به مقام المنتصر .

وعائب يروم إزالته عن رتبته ، فلم يُسْلِمْ له فضله ، ويحاول حطه عن منزلة بوَّأه إيَّاها أدبه فهو يجتهد في إخفاء فضائله واظهار معايبه ، وتتبع سقطاته وإذاعة غفلاته . وكلا الفريقين ، إمّا ظالم له أو للأدب فيه»[٣٥] .

ولا بأس أن أزيدك نصوصاً من الكتاب وأترك للقارىء النظر إليها والحكم عليها إن كانت عصبية له أو عليه :

يقول الجرجاني : «إن خصم هذا الرجل ـ يعني المتنبي ـ فريقان : أحدهما يعم في النقص كل محدث . . إلى أن قال : فهو يسابق على مدح أبي تمام والبحتري ويسوغ لك تقريظ ابن المعتز وابن الرومي حتى إذا ذكرت أبا الطيب ببعض فضائله أو أسميته في عداد من يقصر عن رتبته امتعض امتعاض الموتور ونفر نفار المضيم فغض طرفه وثنى عطف وصعر خده وأخذته العزة بالإثم وكأنما زوَّى مابين عينيه عليك المحاجم» ، ص٥٣ .

ويقول :

«قلنا لك : إن أبا الطيب واحد من الجملة فكيف خصَّ بالظلم من بينها ، ورجل من الجماعة فلماذا أفرد بالحيف دونها فإن قلت كثر زلله . . . قلنا هذا ديوانه حاضراً وشعره موجوداً ممكناً هلّم نستقرئه ، ونتصفحه ، ونقلبه

ونمتحنه ، ثم لك بكل سيئة عشر حسنات ، وبكل نقيصة عشر فضائل ، فإذا أكملنا ذلك واستوفيته ، وقادك الاضطرار إلى القبول أو البهت ، ووقفت بين التسليم والعناد عدنا بك إلى بقية شعره فحاججناك به ، وإلى ما فضل بعد المقاصة فحاكمناك إليه» . ص ٥٣٠ .

ويقول :

«ولو تأملت شعر أبي نواس حق التأمل ، ثم وازنت بين انحطاطه وارتفاعه ، وعددت منفيه ومختاره لعظَّمت من قدر صاحبنا ما صغرت ، ولأكبرت من شأنه ما استحقرت» ص٥٥ .

ويقول :

«ثم أعود إلى نسق الكتاب ، وأكتفي بما قدمته من هفوات أبي تمام وان كان ما أغفلته أضعاف ما أثبته ، إذ البغية فيه الاعتذار لأبي الطيب ، لا النعي على أبي تمام . وإنما خصصت أبا نواس وأبا تمام لأجمع لك بين سيدي المطبوعين ، وإماميّ أهل الصنعة ، وأريك أن فضلهما لم يحمهما من زلل ، وإحسانهما لم يصف من كدر ، فإن أنصفت فلك فيهما عبرة ومقنع ، وإن لججت فما تغني الآيات والمنذر عن قوم لا يؤمنون » ص٨٢ .

ويقول :

«وقد قدمنا لك في صدر هذه الرسالة من شعر أبي نواس وأبي تمام وغيرهما ما مهدنا به الطريق إلى هذا القول ، وأقمناه علماً يرجع إليه في هذا الحكم ، وأعلمناك أنه ليس بغيتنا الشهادة لأبي الطيب بالعصمة ولا مرادنا أن نبرئه من مقارفة زلة ، وأن غايتنا مما قصدناه أن نلحقه بأهل طبقته ، ولا نقصر به عن رتبته ، وأن نجعله رجلاً من فحول الشعراء ، ونمنعك من احباط حسناته بسيئاته ، ولانسوغ لك التحامل على تقدمه في الأكثر بتقصيره في الأقل ، والغضِّ من عام تبريزه ، بخاص تعذيره» . ص٤١٦ .

ويقول :

«فهؤلاء «يعني الشعراء» جعلوا الدهر شخصا متكامل الأعضاء ، تامَّ الجوارح ، فكيف أنكرت على أبي الطيب أن جعل له فؤاداً » ص٤٣٠ .

ويقول :

«فإن المعترضين عليه أحد رجلين : إما نحوي لغوي لابصر له بصناعة الشعر . أو معنوي مدقق لاعلم له بالإعراب ولا اتساع له في اللغة فهو ينكر الشيء الظاهر» ، ص٤٣٤ ـ ٤٣٩ .

ويقول ياقوت : «لما عمل الصاحب رسالته المعروفة في إظهار مساوىء المتنبي ، عمل القاضي أبو الحسن كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه في شعره »[٣٦] .

هذه نصوص الجرجاني من مقدمة الكتاب إلى آخر صفحاته ، وهي ٤٧٩ صفحة . فقل فيه ماشئت ، أما أنا فلم أجد في الوساطة إلا أنها انتصار للمتنبي على خصومه وهذا مبلغ علمي وقدرتي على فهم النصوص ولايكلف الله نفساً إلا وسعها .

٥٥٥٥

الهوامش

(١) لزوم ما لايلزم ، جـ١ ، ص ٤٣٥ .
(٢) قدمته في ندوة النص الأدبي التي يقيمها قسم اللغة العربية بكلية الآداب . جامعة الملك سعود ، وذلك في يوم الأربعاء ٢٩/٦/١٤١٣هـ وقد قبل للنشر في حولية كلية الانسانيات والعلوم الاجتماعية ، جامعة قطر ، في ١٦/١/١٩٩٣م .
(٣) علامات ، ص٣١ ـ رجب ١٤١٤هـ ، ديسمبر ١٩٩٣م .
(٤) علامات ، ص٣١ ـ رجب ١٤١٤هـ ، ديسمبر ١٩٩٣م .
(٥)
(٦) علامات ، ص٣١ .
(٧) انظر نص المعجز ، مخطوطة ، مصورة عن مخطوطة المتحف البريطاني ، محفوظة في جامعة الملك سعود تحت رقم ف ٦٢٥ ، الورقة ١٦ .
(٨) علامات ، ص٣١ .
(٩) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، لأبي العلاء المعري ، «معجز أحمد» تحقيق الدكتور عبدالمجيد دياب ، ص٧١ .
(١٠) معجز أحمد ، ص٧١
(١١) حاشية محقق المعجز ، ص٧٨ .
(١٢) قارن الاحالة رقم ١١ في بحث الدكتور عبدالعزيز ، وانظر قائمة مراجعه .
(١٣) انظر علامات ، ص٤٤ .
(١٤) معجز أحمد ، شرح ديوان المتنبي ، المؤلف أبو العلاء ، مصورة عن مخطوطة المتحف البريطاني . محفوظة بجامعة الملك سعود ، تاريخ النسخ ١٠٧٧ ، الورقة «١٦» . رقم ف ٦٢٥ .
(١٥) التكملة ، ص٦١ .
(١٦) ولا ننكر أنه قد توجد مخطوطة وحيدة همش عليها الناسخ بهذه الجملة «البلح ببلاد الحجاز» ومثل هذا الهامش لايضاف إلى كلام الشارح و يلصق به و ينسب إليه عند الحاجة كما فعل أخونا عبدالعزيز بل يوضع بمكانه هامشا و يعلق عليه بما يدل على علاقته بالنص الأصلي و يشار إلى المخطوطات التى خلت منه .
(١٧) انظر عالم الكتب ، العدد الثالث ، المجلد الرابع عشر ، ذو القعدة وذو الحجة ١٤١٣هـ ـ مايو ـ يونيو ١٩٩٣م .
(١٨) اللامع العزيزي ، لأبي العلاء المعري ، نسخة مصورة عن الأصل المحفوظ بالمكتبة الحامدية برقم ١١٤٨ ضمن المكتبة السليمانية بتركيا ، الورقة (٥٦) .
(١٩) شرح الواحدي مصورة عن المتحف البريطاني ، محفوظة بجامعة الملك سعود تحت رقم ٣٦٩٧ ولايوجد عليها التعليق الذي أشار إليه .
(٢٠) انظر شرح الواحدي ، تحقيق الأستاذ فريدرخ ، جـ١ ، ص٣٠ .
(٢١) علامات ، ص٤٤ .
(٢٢) ديوان المتنبي ، ص٣٦٥ شرح التبريزي ، تحقيق عبدالرحمن البراك ، غير منشور .
(٢٣) ديوان المتنبى ، للتبريزى ، شرح التبريزى ، تحقيق عبدالرحمن البراك ، رسالة غير منشورة في كلية اللغة العربية ، جامعة الإمام .

(٢٤) أشرت إلى رأي واحد من المحققين المحدثين وهو الأستاذ عبدالسلام هارون رحمه الله في بحثي الأول «المتنبي والتوحيد» وسوف أخصص مقالاً آخر لأراء المحققين المحدثين وتعليقاتهم على شروح البيت حتى يظهر للقارىء الفرق بين رأيي الذي رأيت في معنى هذه الكلمة وتعليقات المحدثين واشاراتهم التي أتى بها الدكتور عبدالعزيز في بحثه .

(٢٥) علامات ، ص٣١ ـ ٣٣ .

(٢٦) علامات ، ص٣٩ .

(٢٧) سورة الأحزاب (الآية ٧٢)

(٢٨) علامات ، ص٤٠ .

(٢٩) سورة ص ، الآية ٢١ .

(٣٠) سورة الحج ، الآية ١٩ .

(٣١) سورة ص ، الآية ٢٢ .

(٣٢) سورة الزخرف ، الآية ٥٨ .

(٣٣) سورة النساء ، الآية ١٠٥ .

(٣٤) علامات ، ص٤١ .

(٣٥) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص٣ .

(٣٦) معجم الأدباء ، جـ ١٤ ، ص٢٤ .

ابن بسام

سرقات المتنبي ومشكل معانيه ، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور .

الدار التونسية للنشر ١٩٧٠م .

التبريزي يحيى بن علي بن الحسن :

شرح ديوان أبي الطيب .

رسالة علمية غير منشورة .

جامعة الامام محمد بن سعود الاسلامية ـ الرياض .

ابن جني : عثمان :

الفسر شرح ديوان أبي الطيب المتنبي .

تحقيق صفاء خلوصي .

منشورات وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ١٩٧٧م .

الثعالبي : عبدالملك :

يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر .

تحقيق ، مفيد محمد قميحة

الطبعة الأولى ، ١٤٠٣هـ ـ ١٩٨٣م .

دار الكتب العلمية ، بيروت

الجرجاني ، عبدالقاهر :

أسرار البلاغة في علم البيان .

نشر محمد رشيد رضا .

دار المعرفة ، بيروت ١٣٩٨هـ ـ ١٩٨٧م .

الجرجاني ، علي بن عبدالعزيز :

الوساطة بين المتنبي وخصومه .

تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، علي محمد البجاوي .

منشوارت المكتبة العصرية .

دياب ، عبدالمجيد :

شرح ديوان أبي الطيب المتنبي «معجز احمد منسوب للمعري خطأ» منشورات دار المعارف ١٩٨٦م .

الصقلي ، أبو الحسن بن عبيد الله الصقلي المغربي :

التكملة وشرح الأبيات المشكلة ، من ديوان أبي الطيب المتنبي .

تحقيق الدكتور أنور أبو سويلم .
منشورات دار عمار ، عمان .
عبدالعزيز بن ناصر المانع
المتنبي والتوحيد ، قراءة ثانية .
علامات ، مجلة نقدية ، تصدر عن النادي الأدبي بجدة .
عبدالعزيز بن ناصر المانع
عود إلى معجز أحمد :
عالم الكتب ، مجلة علمية تهتم بالكتاب وقضاياه .
المجلد الرابع عشر ، العدد الخامس ، الربيعان ١٤١٤هـ وسبتمبر - اكتوبر ١٩٩٣م ، ص٤٨٢ - ٤٩٢ .
عزام ، محمد عبدالله :
ليس للمعري .
عالم الكتب ، مجلة علمية تهتم بالكتاب وقضاياه .
المجلد الرابع عشر ، العدد الثالث ، ذو القعدة - ذو الحجة ١٤١٣هـ ، مايو - يونيو ١٩٩٣م ، ص٢٤٢ - ٢٦٢ .
العكبري ، عبدالله بن الحسين :
شرح ديوان أبي الطيب «المسمى بالتبيان في شرح الديوان» .
تحقيق مصطفى السقا ، ابراهيم الابياري ، عبدالحفيظ شلبي .
دار المعرفة ، بيروت .
أبو العلاء المعري ، أحمد بن سليمان
اللامع العزيزي .
شرح ديوان أبي الطيب المتنبي .
مخطوط نسخة مصورة (المكتبة الحامدية برقم ١١٤٨) .
لدى جامعة الملك سعود ، ص٩٧ .
قلقيله : عبد العزيز :
أبيات المعاني في شعر المتنبي .
صدر عن الجمعية السعودية للثقافة والفنون
الطبعة ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م .
الواحدي : علي بن أحمد :
شرح ديون أبي الطيب المتنبي .
مخطوطة مصورة لدى جامعة الملك سعود برقم ٣٦٩٧ .
شرح ديوان أبي الطيب المتنبي .
تحقيق الأستاذ فريدرخ ديتريصي .
طبعة برلين ١٨٦١م .
ابن وكيع ، الحسن بن علي
المنصف للسارق والمسروقة منه .
تحقيق محمد يوسف نجم .
الطبعة الأولى ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م .
ياقوت ، الحموي
معجم الأدباء .
نشر دار إحياء التراث ، بيروت .
مخطوطات شرح ديوان المتنبي «المسمى معجز أحمد» .
مخطوط مصورة من مكتبة عارف حكمت ، ف ٥٦/أ المدينة المنورة .
مخطوط مصورة من المتحف البريطاني ، ف ٦٢٥ .

مخطوطة مصورة من مكتبة قوله ، ف ١٠٠٢ .
مخطوطة مصورة مجهولة المصدر .
كل هذه النسخ موجودة لدى قسم المخطوطات بجامعة الملك سعود .
مخطوطة مصورة عن نسخة المتحف البريطاني الثانية لدى جامعة الإمام محمد ابن سعود بالرياض .



شرح ديوان المتنبي
أبو العلاء المعري
مجزأ أحمد
٢٢٨ ل ٢٥ س
غير معروفة المصدر
مصورة لدى جامعة الملك سعود
ص ١٧١

● شرح ديوان المتنبى لابى العلاء (مكتبة عارف حكمت)

ذخائر العرب

٦٥

شرح ديوان أبى الطيّب المتنبّى

لأبى العلاء المعرّى

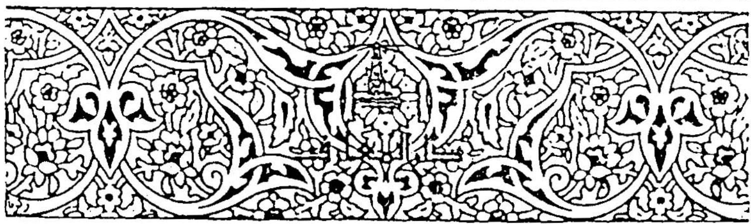
(٣٦٣ - ٤٤٩)

« معْجِز أحْمد »

الجزء الأول

تحقيق

الدكتور عبد المجيد دياب



التكملة وشرح الأبيات المشكلة من ديوان أبي الطيب المتنبي شرح أبو الحسن ابن عبيد الله الصقلي المغربي تحقيق الدكتورة نورة بوسحيلم

في عقود وبراقع؟ لأن البرقع من الة النساء، والبلور لم تعهد في العقود والبرائع.

(٥) رَامِياتٍ بِأَسْهُمٍ رِيشُهَا الهُدْ ـبُ تَشُقُّ القُلُوبَ قَبْلَ الجُلُودِ

يقول : عيون النسوة ترمينني بسهام قنذها[1] أهدابهن، وقد شبه نظر تلك العيون بالسهام لتأثيره في قلبه، ولهذا يقول: تشق القلوب قبل الجلود؛ لأنها تصيب الجلد أولا قبل القلب.

(٦) يَتَرَشَّفْنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ هُنَّ فِيهِ حَلاَوَةُ التَّوْحِيدِ

[يروى] أحلى من التوحيد[2].

يقول : تمص هذه النسوة من فمي مصات هن في فمي كحلاوة التوحيد في قلب الموحد الذي يوحد الله ويعرف طعم إيمانه.

وقيل : إنه توحيد المعشوق لعاشقه؛ أي قوله : أنت واحدي، وإقباله على وصاله وعلى وحدنه من دون أن يعرف غيره، فهذا على ما يكون للعاشق إذا كان صاحبه لا يعرف أحدا سواه، ويقول به وحده، وإذا فعل ذلك فقد وحّده[3].

(٧) كُلُّ خُمْصَانَةٍ[4] أَرَقُّ مِنَ الخَمْـ ـرِ بِقَلْبٍ أَقْسَى مِنَ الجُلْمُودِ

الخمصانة : الضامرة البطن، والجلمود: الصخرة الصماء.

يقول : يترشفن من فمي من هن كل ضامرة أرق بشرة من الخمر، بقلب أقسى من الجلمود؛ أي أشد قساوة وملاسة من الصخر. وأتى فيه بـ «التطبيق» في قوله : أرق وأقسى، والخمر والجلمود.

(٨) ذَاتِ فَرْعٍ كَأَنَّمَا ضُرِبَ العَنْـ ـبَرُ فِيهِ بِمَاءِ وَرْدٍ وَعُودِ

---

(١) جمع قلة، وهي ريشة الطائر تسوى وتركب في السهم . اللسان . مادة (قلذ).

(٢) هذه رواية ابن جني (الفسر ٢ / ٣٠٨) وابن وكيع (المنصف، ص ١٤٦) وابن بسام (سرقات المتنبي، ص ٣٠) والواحدي، ص ٣٠، والعكبري ١ / ٣١٥ ويروي (أحلى من التأييد) معجز أحمد - مخطوط.

(٣) تكلف الشراح تفسير هذا البيت . قال المعري : إنما جاء به على طريق المثل لا على طريق الخبر كما تقول أوضح من النهار وأرق من الماء . وقال: هذا أحد ما نسب المتنبي لأجله الى الكفر،

● شرح ديوان المتنبى للصقلى

نص اللامع العزيزي

اللامع العزيزي، تأليف أبي العلاء المعري
(٢٤٩ ل) فتلقة المسطرة ٢٥ × ١٧,٥ سم
مصورة لدى جامعة الملك سعود ص ٩٧.

● اللامع العزيزى لابى العلاء

مخطوطة شرح الواحدي محفوظة لدى جامعة الملك سعود برقم ٦٦٩٧

وقال ايضا في صباه بعجيز

كم قتيل كما قتلت شهيد … ببياض الطلى وورد الخدود

يقول كم قتيل مثلي شهيد ببياض الاعناق وحمرة الخدود اي كان سبب قتله حب الاعناق البيض والخدود الحمر وجعل قتيل الحب شهيدا للذي في الحديث ان من عشق فعف وكتم فمات مات شهيدا ويروى لبياض الطلى على معنى كم قتيل له ٥

وعيون المها ولا كعيون … فتكت بالمتيم المعمود

المها جمع مهاة وهي بقر الوحش وتشبه عيون النسا بعيونها في حسنها وسعتها والفتك القتل بغتة والمتيم الذي قد استعبده الحب والمعمود الذي قد عمده الحب وكسره يقال عمده الحب يعمده يقول وكم قتيل قتل بعيون احباب التي هي كعيون المها وليست تلك العيون التي قتلته كالعيون التي قتلتني وفتكت بي وعنى بالمتيم المعمود نفسه ٥

درّ درّ الصبى أأيام تجرير ذيولي بدار أثلة عودي

[illegible]

عمرك الله هل رأيت بدورا … طلعت في براقع وعقود

[illegible]

راميات بأسهم ريشها الهدب … تشق القلوب قبل الجلود

[illegible]

يترشفن من فمي رشفات … هن فيه أحلى من التوحيد

[illegible]

كل خمصانة أرق من الخمر … بقلب أقسى من الجلمود

الخمصانة الضامرة البطن [illegible]

[illegible]

● مخطوطة شرح الواحدى

ويحتملُ أن يكون قولهم : « عَمَرَكَ اللَّهُ » مأخوذاً من عمرتُ الدِّيارَ من العمارة ، أي : يعمرك المنازلَ المُشرفةَ بذكر الله وعبادته ، ويكون هذا الكلامُ من قوله سبحانَه[1] (هل ينظرون إلا أن يأتيهم الله) أي أمر[2] الله .

٥ - راعيات باسمهم ويشها العذ * ب تشقُّ القلوبَ قبلَ الجلودِ

الغربُ تجعلُ العينَ كالسَّهم .

٦ - يترشّفن[3] من فمي رشفاتٍ * هُنَّ فيه أحلى من التوحيد[4]

يقال : رشفتُ الماءَ ، إذا أخذتَه قليلاً قليلاً ، ومن أمثالهم «[5] العَبُّ أروى، والرشيفُ أشرَبُ » أي إن الذي يَعُبُّ يروى سريعاً ، والذي يرشُف يشرَبُ أكثرَ من العابِّ ، ويقالُ : رشفتُ الرِّيق ، لأنَّهُ يشرَبُ قليلاً قليلاً ، وقوله : « أحلى من التَّوحيدِ » يحتمل وجهين : أحدهُما : أن يكون وصفَ التوحيد بالحلاوة في فمه ، وجعل الرَّشَفات أحلى منه على وجه المُبالغة ، كما يقال : هو أحلى من الضَّرَب[6] ، لأن الضَّرَبَ ، معروفةٌ بالحلاوة / والآخر : أن يكون جعل التوحيد غيرَ موصوفٍ بالحلاوة .

---

(١) سورة البقرة ٢/٢١٠ .

(٢) ماسبق للمعري في تفسير أبيات المعاني ١١٢ - وتفسيره للآية مخالف لما ذهب إليه أهل السنة والجماعة قال الصابوني : « ويثبت أصحاب الحديث نزول الرب كل ليلة إلى السماء الدنيا من غير تشبيه له بنزول المخلوقين ولاتمثيل ولاتكييف ، بل يثبتون ماأثبته رسول الله صلى الله عليه وسلم وينتهون فيه إليه ويمرون الخبر الصحيح الوارد بذكره على ظاهره ويكلون علمه إلى الله ، وكذلك يثبتون ماأنزله الله عزَّ اسمه في كتابه من ذكر المجيء والإتيان المذكورين في قوله عزوجل « هل ينظرون إلا أن يأتيهم الله » انظر عقيدة السلف أصحاب الحديث صـ٢٦ ، ٢٧ لشيخ الإسلام الإمام أبي إسماعيل عبدالرحمن بن إسماعيل الصابوني تحقيق بدر البدر ، الدار السلفية ، الكويت ط الأولى ١٤٠٤هـ .

(٣) حاشية « قال ابن بسام في كتابه سرقات المتنبي ومشكل معانيه » ، في قوله :

يترشفن من فمي رشفات * هُنَّ فيه أحلى من التوحيد .

يريد : عندهن - لقلة دينهن ، وغلبة الشهوة عليهن ، ولذلك قال : « فيه » ولم يقل « عندي » وهومعنى بديع وابن بسام هو أبو الحسن علي النحوي ت ٥٤٢ ، صاحب كتاب « الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة » . وانظر شرحه السابق في كتابه سرقات المتنبي ومشكل معانيه ص ٣٠ ، تحقيق الشيخ محمد الطاهر بن عاشور ، الدار التونسية ولم يرد قوله « وهو معنى بديع » . قال المعري تعليقاً على البيت « وهذا أحدما نسب المتنبي لأجله الكفر ، حيث جعل الترشفَ أحلى من التوحيد ، معجز أحمد ١/٧١ .

الى تركيب الكلمة فقال عمرك الله فكانه قال سالت الله بعمرك ايها الصاحب هل رايت
بدورا مثل هولاء النسا اللواتى هن بدور فى الحسن والبها براقع وعقود لان البراقع
والعقود من آلة النسا ولم تعهد فى البدور

رامیات باسهم ريشها الهدب تشق القلوب قبل الجلود

راميات فى موضع نصب لبدور يقول لصاحبه هل رايت بدورا ترمى بسهام قذذها
الهدب وهى تشق القلوب قبل الجلود بخلاف سائر السهام التى تصيب الجلود قبل القلوب
وعنى بالسهام العيون وهو ماخوذ من قول كثير

رمتنى بسهم ريشها الهدب لم يصب ظواهر جلدى وهو فى القلب جارح

يترشفن من فمى رشفات هن فيه احلا من التوحيد

يقول ان هذه النسوة يمصصن من فمى مصات هن فى فمى احلى من التوحيد فى قلب
الموحد وهو المقر بوحدانية الله تعالى وهذا احد ما نسب المتنبى لاجله الى الكفر حيث
جعل الترشف احلى من التوحيد ويروى هو فيه حلاوة التوحيد يعنى الترشف
فى الفم حلاوة التوحيد وهذا اخف من الاول وقيل انه المعشوق بعاشقه اى
قوله انت واحدى عند اقباله على وصاله من دون ان يعرف غيره فلهذا احلى ما
يكون للعاشق اذا كان معشوقه لا يعرف سواه ولا يقول الا به واذا فعل ذلك
فقد وحده فكانه يقول هن فى الفم احلى من هذا التوحيد

كل خمصانة ارق من الخمر بقلب اقسى من الجلمود

الخمصانة الدقيقة الخاصرة والجلمود الصخر الصلب ويروى ارق فى موضع الجر صفة
لخمصانة وبالرفع صفة لكل يقول كل واحدة من هذه المترشفات وهى كل خمصانة
البطن ارق بشرة من الخمر بقلب اشد قساوة وصلابة من الصخر شبه رقة بشرتها
بالخمر وقساوة قلبها بالحجر وجعله اقوى منه اى اقوى من الحجر الصلب

ذات فرع كانما ضرب العنبر فيه بماء ورد وعود

اى كل خمصانة ذات فرع كانما خلط فيه العنبر بما الورد والعود طيبا ورايحة
وانما كان ذلك خلقة فلهذا قال كانما

حالك كالغداف جثل دجوجى اثيث جعد بلا تجعيد

الحالك الشديد السواد والغداف الغراب الاسود والجثل الشعر الكثير والدجوجى الشديد السواد
ايضا والاثيث الكثيف الملتف والتجعيد يجعل جعدا بتكلف يقول هى ذات فرع اسود يهدل الصفة

شرح ديوان المتنبي
تسمى معجز احمد
لأبي العلاء المعري
نسخة المتحف البريطاني
٤٢٢٨ (د) ٢٥
مصورة لدى جامعة
الملك سعود
ف ٦٢٥

شرح ديوان المتنبي
يسمى معجز احمد
مخطوط المتحف البريطاني

● شرح ديوان المتنبى للمعرى (المتحف البريطانى)

يلي بهذا المكان الذي هو دار الأحبة عودي الجيد راجعي فإني مشتاق اليك

عمرك الله هل رأيت بدورا قبلها في براقع وعقود

اصل تعمرك الله وهو مصدر من عمرك الله تعميرا الا انه حذف ما كان زائدا ورده
الى تركيب الكلمة فقال عمرك فكأنه قال سألت الله بعمرك أيها الصاحب هل رأيت بدورا
قبل هؤلاء النسا اللواتي هن بدور في الحسن والبهاء في براقع وعقود لأن البراقع
والعقود من آلة النسا ولم تعهد في البدور

راميات بأسهم ريشها الهدب تشق القلوب قبل الجلود

راميات في موضع نصب لبدور يقول لصاحبه هل رأيت بدورا ترمي بسهام قذذها
الهدب وهي تشق القلوب قبل الجلود بخلاف سائر السهام التي تصيب الجلود قبل
القلوب وعنى بالسهام العيون وهو مأخوذ من قول كثير

رمتني بسهم ريشها الهدب لم يصب ظواهر جلدي وهو في القلب جارح

يترشفن من فمي رشفات هن فيه أحلى من التوحيد

يقول انهن النسا يمصصن من فمي مصات هن أحلى من يعني الرشفات في فمي
أحلى من حلاوة التوحيد في فم الموحد وهو الاقرار بوحدانية الله تعالى وهذا احد
ما نسب المتنبي لاجله الى الكفر حيث جعل الرشفات أحلى من التوحيد وروي هو
فيه حلاوة التوحيد يعني الترشف في الفم حلاوة التوحيد وهذا اصح من الاول
وقيل انه توحيد المعشوق لعاشقه اي قوله انت واحدي عندا قاله على كل لسانه من دون
ان يعرف غيره فهذا أحلى ما يكون للعاشق اذا كان ملحبه لا يعرف سواه ولا يميل
الا به واذا فعل ذلك فقد وحده فكأنه يقول هن في الفم أحلى من هذا التوحيد

كل خمصانة أرق من الخمر بقلب أقسى من الجلمود

الخمصانة الدقيقة الخاصرة والجلمود الصخر الصلبة وهي ارتفع بالفم في موضع الصفة
للخمصانة وبالرفع صفة لكل يقول كم ولم من هؤلاء المترشفات [illegible] من البطن
أرق بشرة من الخمر بقلب اشد قساوة وصلابة من الصخر شبه رقتها برقة الخمر
وقساوة قلبها بالصخر وجعل اقسى منه

ذات فرع كأنما ضرب العنبر فيه بماء ورد وعود

وقال

معجز أحمد
شرح ديوان المتنبي
مصورة عن مخطوط
المتحف البريطاني
لدى جامعة الإمام
عدد ٢٢٨
رقم المخطوط ١٤٤٤٦ أدب

● معجز احمد (المتحف البريطانى)

الصقلي المغربي ، أبو الحسن بن عبدالله
- التكملة وشرح الأبيات المشكلة من ديوان أبي الطيب
تحقيق الدكتور أنور أبو سويلم
من منشورات دار عمار ، عمان (د ت)

أبو العلاء المعري ، أحمد بن عبدالله بن سليمان (ت ٤٤٩هـ)
- شرح ديوان أبي الطيب المتنبي (معجز أحمد)
الجزء الاول
تحقيق عبدالمجيد دياب
منشورات دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٦م .
- شرح ديوان المتنبي
مخطوط محفوظ بمكتبة جامعة الملك سعود : قسم المخطوطات
أصله مصور من المتحف البريطاني .

ابن القطاع الصقلي ، علي بن جعفر (ت ٥١٥هـ)
- شرح المشكل من شعر المتنبي
تحقيق الدكتور محسن غياض
منشور في مجلة المورد ، المجلد السادس ، العدد الثالث ،
دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٣٩٧/١٩٧٧م .

المتنبي ، أحمد بن الحسين (ت ٣٥٤هـ)
- التبيان في شرح الديوان
أو : ديوان المتنبي ، بشرح ابن عدلان والمنسوب للعكبري
الجزء الاول
تحقيق مصطفى السقا ، وابراهيم الابياري ، وعبدالحفيظ شلبي
من منشورات مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي ،
القاهرة ١٣٧٦هـ/١٩٥٦م .

محيى الدين ، عبدالرزاق ،
- أبو حيان التوحيدي : سيرته وآثاره
من منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٩م .

مرزوق بن صنيتان بن تنباك ، الدكتور :
- « المتنبي والتوحيد »
بحث ألقي في « ندوة النص الأدبي » التي يقيمها قسم اللغة العربية
بكلية الآداب ، جامعة الملك سعود ، وذلك في يوم الاربعاء الموافق ١٤١٣/٦/٢٩هـ .

الميداني ، أحمد بن محمد (ت ٥١٨هـ)
- مجمع الامثال
الجزء الاول ،
تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم
من منشورات عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٧٧م .

ابن النديم ، محمد بن إسحاق (ت ٤٣٨هـ)
- الفهرست
تحقيق رضا تجدد
طهران ١٣٩١/١٩٧١م .

● مصادر د . المانع

الواحدي ، علي بن أحمد (ت ٤٦٨هـ)
- ديوان أبي الطيب وفي أثناء متنه شرح الإمام الواحدي
تحقيق فريدرخ ديتريصي ، برلين ١٨٦١م .
- شرح ديوان المتنبي للواحدي
مخطوط محفوظ في مكتبة كوبرلي في استانبول
اليازجي ، ناصيف (ت ١٢٨٧هـ)
- العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب
الجزء الثالث
من منشورات دار العراق ، بيروت ١٩٥٦م .

● مصادر د . المانع

المنهج التاريخي للأدب العربي:

الدكتور الكتاني
هول التساؤلات وتناقض المواقف

ميجان الرويلي

> التأويل عامة هو تأويل موقعي ، شكلته وحكمته معايير نسبية تاريخية تخص ثقافة معينة ؛ وتستحيل معرفة النص الأدبي «كما هو» . . . يتم ادراك الماضي دائما من خلال وجهة نظرنا الخاصة الجزئية [المتحيزة] ضمن الحاضر .
>
> تيري ايجلتون ، النظرية الأدبية ، ص : ٧١

منذ صدور الجزء الثاني من المجلد الأول في ديسمبر ١٩٩١ وأنا اتتبع «علامات في النقد الأدبي» لعلني أجد من يهون على الدكتور محمد الكتاني هول تغييب المنهج التاريخي عن الدرس الأدبي ، ولعلني أجد من يقول ان الكتاني قد غيب التاريخ في نفس دعوته لتبني « التأريخ للأدب العربي » . ولكني لم أجد ، وعلي أن أقولها بنفسي . ومقال الدكتور الكتاني يكاد يكون الوحيد بين ما أصدرته «علامات» الذي يثير الاهتمام ويخيب الآمال في آن . فبقدر ما للموضوع من أهمية ، وبقدر ماهو اشكالية استحوذت على اهتمام المفكرين الغربيين منذ منتصف السبعينات الميلادية ، بقدر ما جاء عرض الكتاني لهذا الموضوع الشائك اقل من المتوقع ، فبدلا من معالجة الاشكالات التى تنطوى عليها علاقة الأدب بالتاريخ ، جاء مقاله تساؤلات بلاغية تهويلية ، وانطوت مواقفه على تناقضات صارخة اهمها انكار اهمية التاريخ ان لم يكن استحالته في ذات الدعوة لتبني المنهج التاريخي والدفاع عنه .

لا يميز الكتاني بين (الحقيقة الفلسفية) و (الحقيقة الأدبية) وحسب ، وانما يراهما مختلفتين تماما ، الأولى أرفع في سلم الحقائق من الثانية ، ولا هو يريد ان « يضيع » في متاهات الأولى من خلال هذا التفريق ؛ فيقول : « ولكي لا نضيع في متاهة التفلسف في مجال أدبي صرف علينا ان نقول ان ما نعنيه بالحقيقة الأدبية ينطلق أساسا من واقع لغوي نحياه ، وهو اعتدادنا بألوان من التعبير الفني

المتميز ، يستثير فينا ما لا يستثيره الكلام العادي » (٨١) . فهو لا يميز فقط بين الحقيقتين الأدبية والفلسفية وانما أيضا بين لغة الفلسفة ولغة الأدب . قد يكون هذا موقفا يتبناه في وجه الطروحات المعاصرة ، لكنه لم يناقش القضية ، بل اكتفى بالاعتماد على مصادرة « اعتدادنا بألوان ما لا يستثيره الكلام العادي » . كما انه لا يرى في هذا التمييز اية اشكالية ، وانما اعتمد فقط على قوة مقولته وانطلاقه « أساسا من واقع لغوي نحياه » . لست هنا بصدد مجادلة القضية ، ويكفي الاشارة الى ان الدراسات الحديثة اثبتت ان لغة الفلسفة لا تختلف عن لغة الأدب وبالتالي لا توجد « حقائق » مختلفة تندرج على سلم طبقي . ومنذ أرسطوطاليس (على الأقل) والأدب (المحاكاة) ارفع حقيقة وقيمة فلسفية من التاريخ بالذات . وعلى أهميتها ، تبقى هذه القضية جانبية في اطروحة الدكتور الكتاني ، اذ انه ركز على اهمية التاريخ للأدب العربي ، معتمدا في اثبات مقولته على الفصل الحاد بين التاريخ والأدب ، وهو فصل يتعسفه مثلما تعسف الفصل الحاد بين الحقيقة الأدبية والحقيقة الفلسفية ، بل لعلنا نقول ان المعيار الذي اعتمده الكتاني لعزل الحقيقة الأدبية عن الفلسفية هو نفس المعيار الذي وظفه واعتمده لعزل التأريخ العام عن التأريخ الأدبي .

لذلك يذهب الدكتور الكتاني الى أن التأريخ يختلف عن الأدب من حيث المنهج والمادة والموضوع والمعرفة ، وهي لديه عوامل تفصل المؤرخ العام عن مؤرخ الأدب . فالمؤرخ العام ، على عكس مؤرخ الأدب ، يبتعد زمانيا ومكانيا عما يؤرخ له ، إذ أنه « ليس ممن شارك فيه أو عايشه أو شاهده أو تأثر به » (٦٨) . أي ان المؤرخ العام لا « ينطلق أساساً من واقع لغوي نحياه » ، ولا يتميز بفنية تثير فينا ما يثيره الأدب . وهكذا يصبح موضوع التاريخ العام « هو الماضي . والماضي ماض لم تبق منه كما يقول لانسون سوى امارات ، وانقاض » (٦٨) . من هذه « الحقائق » يتأكد للدكتور الكتاني الفرق الجوهري « بين عمل مؤرخ التاريخ العام وبين مؤرخ الأدب من حيث علاقة كل منهما بمادته وقدرته على تمحيصها والتفاعل معها » (٦٨) . فهذا المؤرخ لم يعايش ولم يعش التجربة : « فالمعارك والصراعات السياسية في العصر الأموي لا يمكن للمؤرخ أن ينفذ

اليها اليوم مباشرة ولا يمكنه استحضارها كما حدثت » (٦٨ ـ ٦٩) . (ونحمد الله تعالى انه لا يستطيع استحضارها مباشرة كما حدثت ، وإلا لكانت الطامة الكبرى) . ونتيجة لاستعصاء هذه المعارك والصراعات على « الاستحضار » ، تحتم لذلك استعصاء المعرفة على المؤرخ العام ، فهو لا يستطيع التأكد من صحتها ، اذ ان الأحداث « غائبة أو مغيبة عن المؤرخ بعيدة عنه ، مترجمة في الروايات المتضاربة والتأويلات الشخصية ، ولا سبيل الى اختبار صحة ما نصل اليه في موضوعها من تحليل أو تأويل » (٦٩) .

إذن البعد الزماني والمكاني وعدم معايشة الأحداث تصم المعرفة التاريخية ومعرفة المؤرخ العام بالتأويلات الذاتية وبالبعد عن الموضوعية العلمية ، ولذلك فدراسات هذا المؤرخ لا تثيرنا تماما كما لا يثيرنا الكلام العادي ، ولا هي تبعث الثقة في ما يصل اليه المؤرخ من تحليل أو نتائج .

أما مع التاريخ الأدبي فوضع المؤرخ مختلف تماما اذ هو في حالة معايشة تامة فاعلة ومنفعلة : هو باختصار في حالة « استحضار » كامل لكل مايريد وكل ما يسهل عليه معايشة التاريخ وعملية التأريخ لهذا الأدب . دعني استبق الأمور وأقول : كان الحري بالدكتور الكتاني ان لا يستخدم كلمة مؤرخ في حالة الأدب ، بل كان عليه أن يميزها عن المؤرخ العام بكلمة أدق وأكثر تعبيرا عن علمية هذا التأريخ ؛ كان عليه ان يستخدم كلمة « محضر » أو « مستحضر » أو « مشعوذ » لأن مثل هذه المفردات ستكون حتما أليق وأنسب من مؤرخ . فمؤرخ الأدب ، على عكس مؤرخ الصراعات السياسية والمعارك الطاحنة ، الأموية منها والعباسية ، يستطيع النفاذ مباشرة الى كل ما يستعصي على المؤرخ العام . ان « مؤرخ الأدب العباسي يقرأ الأدب العباسي ويقف على ظواهره ، ويتذوق نصوصه ، ويحاول أن يعايش أدباءه وشعراءه ويستبطن نفوسهم ويتمثل تجاربهم من خلال نصوصهم لكي يظفر بالفهم العميق لأدبهم ، ويتمكن من تأريخ ذلك الأدب تأريخا أقرب ما يكون للحقيقة الموضوعية » (٦٨) . وهكذا ، فبقدر ما يبتعد المؤرخ العام عن مادته ، بقدر ما يقترب مؤرخ الأدب من موضوعه ، حتى على مستوى بناء الجملة التركيبي : « أقرب ما يكون للحقيقة الموضوعية » .

حتى الزمان (التاريخ) يتقلص أو يغيب عند مؤرخ الأدب حين « الاستحضار » . فرغم كون المؤرخ العام ومؤرخ الأدب يلتقيان في الموضوع (كلاهما يؤرخ للماضي) ، إلا أن المسافة الزمانية والمكانية تنعدم تماما عند مؤرخ الأدب . فبينما ماضي المؤرخ العام هو ماض قضى وانتهى ، فإن ماضي المؤرخ هو « ماض حاضر في نفس الوقت ، ماض لأنه فات ، وحاضر لأن نصوصه التي هي محور عملنا نصوص ماثلة شاخصة بكل وجودها الذي وجدت عليه منذ قرون وقرون » . ليس هذا الوجود العيني للنصوص مشابهاً للأمارات والأنقاض الدارسة المتهالكة الجامدة ، بل هو وجود ناطق مفعم بالحياة المستمرة ، وجود قد تجاوز الزمان والمكان ليعمل فينا مثلما عمل بمن هم قبلنا وبنفس القوة والطريقة . يقول الكتاني : « وهذه النصوص تؤثر فينا كما كانت تؤثر فيمن قبلنا ، وكما أثرت فيمن ظهرت فيهم لأول مرة » . لا تقتصر هذه النصوص على التأثير الذي يتجاوز الزمان والمكان ولا على حيويتها وحياتهم ، بل هي ايضا تستحضرنا كامل بيئتها في لحظة استحضارنا اياها . إذ أن « مؤرخ الأدب الأموي يستطيع أن يستحضر نصوص شعرائه وينفذ اليها ، ويعايشها ويستحضر جوها الاجتماعي والنفسي » (٦٨ - ٦٩) . وهكذا تصبح النصوص الأدبية ، في نهاية المطاف ، الواقع اللغوي الذي نحياه ونتأثر به .

لا يدري المرء كيف يستقبل مثل هذه المصادرات . أقل ما يمكن أن يقال هو إذا كانت حالة الأدب هي كما يصفها لنا الدكتور الكتاني ، فما الداعي أو ما المبرر للتأريخ الأدبي ؟ فالأدب نفسه (كما يصفه هنا) هو تاريخ قائم ناطق ليس فقط بأدبيته وإنما أيضا بسياقه الاجتماعي والنفسي ! بل ان المؤرخ العام كان عليه أن يستفيد منه ، و « يستحضره » ليستعين به على ما يستعصي على الفهم من الأحداث والصراعات . فحسب وصف الكتاني ، يتسم الأدب بشفافية عجيبة ترى من ورائها الأزمان السحيقة حية ناطقة ، تختزل الزمان والمكان لتبوح لا بأدبيتها وحسب ، بل وبجوها الاجتماعي وبخبايا النفوس . أليس هذا هو مفهوم « الاستحضار » والشعوذة الذي لا يدين بقوانين ونواميس الزمان والمكان ؟

ان هذا « الاستحضار » هو ما يميز صحة ما يذهب اليه المؤرخ الأدبي عن

ذاتية تأويلات المؤرخ العام ؛ فنحن والحالة هذه نستطيع مع المادة الأدبية أن نرى ونسمع وأن نعيش التجربة والحياة العامة الماضية . ان المادة الأدبية (كما يقول الكتاني) « تمكننا من اختبار صحة ما ندعيه أو ما نذهب اليه . . فالمادة الأدبية حاضرة بين يدي الدارس الأدبي بمعنى أنه يمكن بحثها وتذوقها وتحليلها وتحديد معجمها ومعايشتها والنفاذ الى جوهرها » (٦٩). وهكذا ـ وعلى النقيض من المؤرخ العام ـ فالدارس الأدبي يستطيع أن يختزل الزمان والمكان ليجد نفسه في هيئة . . قادرا على كنه كل ما مضى وكأنه خارج الحركة التاريخية . وكان إذنْ لابد للدكتور الكتاني أن يخلص الى نتيجته الهامة : « وهكذا يمكننا أن نؤرخ للأدب العربي منطلقين من مادة أدبية ملموسة وقابلة للمراجعة والتحليل . ولكننا لسنا في نفس الوضع المنهجي مع التاريخ العربي » (٦٩) . غني عن القول أن هذه النتيجة تستدعي التساؤل أكثر مما هي ترتبط بمقدماتها (ان كانت تمت الى مقدماتها بأية صلة) . فهي مبنية على تفريق متعسف بين التاريخ العام والتاريخ الأدبي ومن غير مناقشة مفهوم « التاريخ » الذي أصبح هو أساس هذه التفرقة ؛ ثم ان صعوبة معرفة الأحداث لا تلغي وجود التاريخ أو تقلل من أهمية نتائجه ، ولا كذلك سهولة معرفتها هي التي تبيحه ؛ بل على العكس كلما سهل الشيء كان التاريخ له من تحصيل الحاصل ، بينما كلما عز واختفى كانت صناعة تاريخ له حاجة ملحة ، تماما مثل دعوة الكتاني لايجاد تاريخ الأدب العربي لأن مثل هذا التاريخ غير موجود . أما أن نقول ان الدارس الأدبي أدرى بمادته من المؤرخ الذي يتعقب الروايات ويؤول مادته ثم لا يصل الى صدق نتائجه فهي مغالطة يعرفها الناقد والمؤرخ الأدبي مثلما يعرفها المؤرخ العام ؛ فهما سواء في التأويل والتحقيق والذاتية وتعقب المادة واصدار الأحكام الشخصية .

ومع ان الكتاني يميز التاريخ العام عن التاريخ الأدبي ، الا أن مفهوم « التاريخ » (عاما كان أو أدبيا) ليس اشكالية تحتاج الى معالجة وتمحيص ، بل هو يأخذ الفرق بين الأدبي والعام على انه مسلمة قارة (غير تاريخية) رغم انه يرى تداخلا منهجيا وماديا بين التاريخ والأدب . ولهذا فإن ميز الكتاني بشدة بين

المؤرخ العام وبين مؤرخ الأدب إلا أنه يعود ليتنصل من أحكامه بنفس القوة التي يصدرها بها . فلا يلتقي الاثنان بالمنهج مثلما يلتقي التاريخ بالأدب وحسب ، وانما يختلط عمل المؤرخ بعمل الناقد . يقول الكتاني : « وهكذا أخذ التاريخ الأدبي منهجه من التاريخ وأخذ مادته من الأدب ، وألتبس عمل المؤرخ بعمل الناقد الى حد بعيد » (٦٧). ويقول أيضا : و « في ضوء التصور التاريخي تصبح علاقة الأدب بالتاريخ علاقة عضوية » خاصة في مجال الابداع الأدبي وفي قراءة هذا الابداع « (٧٨). لا يرى الكتاني ان للمنهج اي تأثير على المادة المدروسة ولا على النتائج الناجمة عن التحيز الى منهج دون آخر . ولذلك فهو لا يحدد كيف التبس عمل المؤرخ بعمل الناقد . ان مرد تجاوزه لهذه الاشكالية هو كون الكتاني يؤمن ايمانا قاطعا بأن الأدب لا يختزل الزمان والمكان فحسب وانما ينضح وينطق ايضا ببيئته الاجتماعية والنفسية ، اي انه تجسيد كامل عبر الزمان والمكان لعوامل انشائه . وهكذا فلا المنهج ولا قراءة الابداع تغير من الوضع شيئا . ثم اذا كانت هذه العلاقة حقا « عضوية » ، كيف نعرف ماهو تاريخ وما هو ادب ، ولماذا نحتاج الى هذا التاريخ الذي هو في ذات النصوص حتى يساعدنا (كما سيقول لاحقا) على فهم الأدب فهما أعمق وأصدق ؟

ورغم هذه التفصيلات الدقيقة بين المؤرخ العام والمؤرخ الأدبي ، بين الناقد والمؤرخ ، بين موضوع المؤرخ العام وموضوع المؤرخ الأدبي ، بين المبدع والمتلقي ، بين النص ـ البنية والنص ـ الحدث ، أقول رغم كل هذا نجده يقوض بشكل مستمر مركز التمايز الذي عليه يرسي تفريقاته الدقيقة . فان ميز بين التاريخ العام (السياق) وبين تاريخ الأدب ثم الحم منهجية الأول بمنهجية الثاني ، وأضاف مادية الثاني الى منهجية الأول ، وألبس عمل الناقد رداء المؤرخ ، نجده يتبع الخطوة نفسها مع تمييزه بين النص ـ البنية والنص ـ الحدث . فالنص ـ البنية مثلا « مستقل عن مكانه وزمانه ومبدعه » ، أما النص ـ الحدث فهو مرتبط عضويا بزمانه ومكانه ومبدعه . وبقدر ما نود الاقتناع بمثل هذا التمييز ، بقدر ما يأتي عرض الكتاني مناقضا لمثل هذا الفصل . فهو بدلا من الفصل يحل وصلا عضويا يجعل التفريق أمرا مستحيلا (كيف لا وهو يرى

الأدب محملا بتاريخه وحاملا له) . يقول الكتاني « ان أي نص لا يوجد كبنية إلا ويدخل التاريخ كحدث . ومن ثم تتعدد المناهج في تناوله ولا تتنافى أو تتعارض . ويصبح لتأريخ الأدب معنى يتمثل في وضع النص في سياقه الحدثي ، أي تاريخ انشائه محملا بدلالاته الخاصة » (٧٦) . قد لا يتساءل المرء عن أهمية التمييز بين النصين وهما على ماهما عليه من المعاضلة وحسب ، وإنما أيضا عن أهمية تعدد المناهج التي يزعم انها لا تتعارض . فالأدب ناطق بتاريخه كاملا ومهما تعددت المناهج فانها ستقر بهذه الحقيقة (اذا كان وصف الكتاني للأدب صحيحا) ، ومن ثم فان المناهج لن تتنافى او تتعارض اذا كانت أدبية الأدب هي تاريخيته : بنية وحدثا . لكننا سنتساءل مجددا عن مبرر التاريخ الأدبي اذا كان الأدب مفصحا عن تاريخه لا محالة وانه يتجاوز الزمان والمكان ليطلعنا على حقائق تسمح لنا بالتأكد من صحتها !

أنا لا اعترض على كون النص ذاته بنية أو حدثا أو الاثنين معا ، وانما احتج على مثل هذا الحشو الذي يدعي التفصيل الدقيق ليتناقض تماما حتى على مستوى الجملة الواحدة : « بدون حدث أدبي لا يمكن أن يوجد نص أدبي . وبدون نص أدبي لا يتصور الحدث الأدبي » (٧٩) . إذن أين الفرق الذي يزعم الكتاني انه سيسمح للمناهج المتعددة بعدم التناقض والتنافي ؟ نعم ، لقد التبس عمل المؤرخ بعمل الناقد الى حد بعيد ، وكذلك التبس النص ـ البنية بالنص ـ الحدث الى حد أبعد من ذلك . ان مرد هذا التمييز الذي يتعسفه الكتاني هو تفريقه بين النقد الأدبي وبين التاريخ العام والأدبي . فهو يرى ان مجال أي مؤرخ (أدبيا كان أو عاما) هو « الأحداث » التي تختلف عن النصوص ، ولذلك كان لابد ان يوجد « النص ـ الحدث » حتى يكون مجالا للمؤرخ الأدبي مثلما الأحداث والصراعات هي مجال المؤرخ العام . لكن الكتاني ألغىَ هذا المجال عندما جعله يرتبط عضويا بالنص ـ البنية الذي هو مجال الناقد لا المؤرخ ؛ ناهيك عن ان المادة الأدبية تتجاوز التاريخ وتلغيه اصلا في أطروحة الكتاني .

ليس هذا هو المكان الوحيد الذي يقوض فيه الكتاني مواقفه ، فان التبس عمل الناقد بعمل المؤرخ ، وان تنازل عن تمايز النص ـ البنية والنص ـ الحدث ، وان ألصق الأدب بتاريخه (بذلك ألغى الحاجة الى التاريخ الذي يدعو اليه) ،

فإنه أيضا أسقط الفرق بين الأدب والتاريخ . فما هو الأدب وما هو التاريخ ؟ يجيب الكتاني بكل حزم وثقة قلما يتصف بها العالم : ان الأدب هو تعبير عن الانسان وان التاريخ هو مجال تعبير الانسان عن وجوده (٧٧). ليس غريبا ان يكون هذا هو طرح الكتاني (ولا اعتراض هنا) ، فهو يبحث عن سياق تاريخي لأدب تاريخي أصلا (محملا بكل دلالاته الاجتماعية والنفسية) . فالعلاقة بين الأدب وتاريخه هي العلاقة بين الحدث وسياقه (بين النص ـ البنية والنص ـ الحدث) ، أي بين المادة وحيزها مكانا وزمانا . لكن حتى هذا التميز الفيزيائي (كل مادة تشغل حيزا) ينهار تماما عندما يصبح الأدب هو تاريخ نفسه ، هو الماضي الحاضر الذي لا يتبدل أبدا ويؤثر فينا مثلما أثر في من هم قبلنا وفي من ظهر فيهم لأول مرة . فاذا كانت هذه هي حال الأدب في تميزه عن التاريخ ، فإن الكتاني سيتطوع بالغاء هذا التميز . وهكذا نجده يعرف التاريخ بنفس تعريفه للأدب . فإن كان الأدب عنده هو « تعبير عن الانسان » فكذلك هو التاريخ ، اذ يقول ان التاريخ : « هو تجلي الفعاليات الانسانية ببواعثها وغاياتها عبر تجارب وأطوار . والفنون وضروب التفكير المعبر عنها في الكتابة تجلي تلك البواعث والغايات والأطوار بكل صدق وعفوية » (٧٨). فأين الفرق إذن بين الأدب والتاريخ . إذا كان الأدب يطلعنا أثناء عملية الاستحضار على سياقه الاجتماعي والنفسي والتاريخ لا ينفك عن الأدب (وهو أيضا تجلي الفعاليات الانسانية ببواعثها وكوامنها وغاياتها) فمن المستحيل أن نميز بين « ضروب التفكير المعبر عنها في الكتابة » ؛ وكذلك يستحيل ان نفهم هجوم الكتاني على المنهج الماركسي !

يتمحور احتجاج الكتاني على المنهج الماركسي على زعمه ان الماركسية ترى في الأدب آلية محددة : « عاكس هو الانسان ، ومنعكس هو الواقع المادي ، وانعكاس هو الأدب » ، ولعل هذه الآلية هي « ما أساء الى فهم التاريخ الأدبي » (٧٦). لا أريد أن أدخل في جدل حول زعم الكتاني ، وانما سأفترض صحة مقولته حتى اتساءل : اذا كان الأدب عند الكتاني هو المادة الوحيدة التي تجسد بكل صدق وعفوية بيئتها الاجتماعية والنفسية وتنطق بسياقها ، فما الفرق

بين هذا الانعكاس وبين الانعكاس الماركسي ؟ الأدهى من ذلك انه يرى ان المنهج التاريخي الذي يدعو له « من أقوى الأسلحة المستعملة في المعركة التي خاضها العرب المحدثون في سبيل اثبات هويتهم ، ومن أخطر الأسلحة التي خاضها خصوم هذه الهوية » (٧٥). قد تكون هذه هي الحقيقة ولا حرج في الدفاع عن الهوية ، وقوم بلا اعداء هم قوم بلا هوية . غير أن الكتاني وهو يعالج النظرة الماركسية يرى ان مثل هذا الطرح لا يعدو ان يكون تحيزا سياسيا وأيديولوجيا اعمى : « ثم جاء المد الأيديولوجي الثاني لاستعمال التاريخ الأدبي في ميدان التحريض السياسي الأيديولوجي ولنسف تاريخنا العريق باسم النزعة الوضعية » (٦٥). ليس هذا من باب التهويل وحسب ، وإنما هو أيضا يناقض قول الكتاني بأن الأدب « يستحضر » مشبعا أصلا بأيديولوجيته وبيئته الخاصة : « فالأدب لا يمكن فهمه فهما أعمق إلا من خلال السياق التاريخي الذي نشأ فيه ، لأن الابداع الأدبي لا يمكن أن يتذوق إلا في ضوء معطيات لغوية وقومية وحضارية وأيديولوجية معينة » (٧٣). وهذا السياق تحصيل حاصل إن صدق الكتاني في تمييزه بين المؤرخ العام والمؤرخ الأدبي فيما يخص المادة (الأدب) . فما الفرق بين طرحه وبين الطرح الماركسي والمد الثاني لاستخدام المنهج التاريخي ؟

ثم ان قول الكتاني بصحة معرفة السياق التاريخي للأدب بما في ذلك جوه الاجتماعي والنفسي هي نفسها مقولة « وضعية » ، وان كانت النظرة الوضعية هي التي ستنسف « تاريخنا العريق » فلا عراقة ولا خير فيه ؛ ولو صحت هذه المقولة ، فان الكتاني نفسه يكون قد أسهم فعليا في عملية النسف هذه . انني أحمل مقولته هذه على محمل التهويل الذي يصرح هو نفسه به : « قد أكون مبالغا في تصوير المسألة أو تهويلها ، ولكني أتعمد ذلك لأتقصى وجوه الرأي في الموضوع » (٦٥).

الكتاني ليس مبالغا وحسب وانما هو مغالط أيضا ، فهو كلما أثبت وأصر على موقف عاد مسرعا للتنازل عنه . فبينما يصر الكتاني في البداية على أن ما يميز التاريخ العام عن التاريخ الأدبي هو أن الأول يعجز عن استحضار الأحداث وبذلك لا يستطيع النفاذ الى جوهرها والتأكد من صحة تأويلاته التي من ثم

ستتسم بالذاتية وبالبعد عن الموضوعية ، نجده يصر على أن مؤرخ الأدب ينفذ الى جوهر مادته ويصوب رأيه ونتائجه ويكون « أقرب مايكون الى الحقيقة الموضوعية » التي تتنافى مع التأويلات الشخصية الذاتية . فالمؤرخ الأدبي يستطيع الإلمام بكل كبيرة وصغيرة لا في الأدب المادة وحسب وإنما (اضافة الى البيئة الاجتماعية والنفسية) كذلك بحياة المبدع الذي يستحضره الكتاني « استصحاباً » : « ولا يمكن ان يفهم [الأدب] إلا باستصحاب مصدره الذي هو شخصية المبدع » (٧٣). فالأدب لا يقبل التأريخ وحسب ، وانما الفهم والمعرفة الشاملة . لكن وكما هو دأب الكتاني نجد أن مؤرخ الأدب ليس بأحسن حال من المؤرخ العام من حيث المعرفة (ذات المعرفة التي ميزت الاثنين في السابق) . ولذلك نجدهما لاحقا يتسمان بنفس القيود لأن المعرفة (كما يقول الكتاني) تعتمد على وسائلها ؛ فوسائل فهم التاريخ الأدبي « هي مزيج من الذوق والعلم . أو هي مزيج من عمل العقل والوجدان . وبذلك يلتقي في عملية التأريخ للأدب العنصر الذاتي والعنصر الموضوعي ، لا يغني أحدهما عن الآخر » (٦٩) ؛ انه في النهاية فهم « وسط بين العلم والأدب ومزيج من الموضوعية والذاتية بغير مراء » (٦٩) . أين نحن إذن من « القرب من الحقيقة الموضوعية » التي ميزت معرفة المؤرخ العام عن معرفة المؤرخ الأدبي ؟

لا تقف تناقضات الكتاني عند حد ؛ فهو يذهب الى أن الأدب الذي هو مادة تاريخية تبوح به كلما استحضره محضر ، هو أيضا جزء لا يتجزأ من قارئه : « ان حياة الشعر بعض من حياة من يبدعه او من يقرأه على حد سواء » (٧٩) . قد يكون هذا مقبولا اذا انعدم التاريخ واصبح الشعر متجاوزا للمكان وللزمان ، وعندها لا يتغير ولا يتبدل ، ويكون هو هو عند مبدعه وعند قارئه . والكتاني لم يقل أبدا كم هو هذا « البعض » المتعلق بالقارىء أو بالمبدع ، ومن عبارة « على حد سواء » نستنتج انه لا قيمة لهذا « البعض » . لكن الكتاني لا يقصد الى هذا ، فهو حينما يفسر مقولته هذه يجعلنا حقا نحتار . هذا هو تفسير الكتاني : « أي اننا حينما نتأمله [الشعر] من منظور الحدث الذي انشأه نجده لا يستقل عن صاحبه وعن سياقات متعددة ، منها حياة صاحبه وبيئته وعصره ، وحياة

قرائه وعصرهم . وهذه السياقات هي التي يتم من خلالها نسيج النص ومعناه ، ولا غنى في معرفة مضمونه ، باعتباره رسالة ، عن معرفة تلك العناصر والسياقات » (٧٩) . عدة اشكالات تنطوي عليها هذه القطعة التفسيرية .

دعنا « نستحضر » أولا . يبدو ان الكتاني نسي انه قال باستحالة فهم ومعرفة وادراك وتوثيق وصحة أي شيء سوى الأدب ، وان حقائق مؤرخ الأدب هي الأقرب الى الموضوعية . فاذا صدقناه فيما ذهب اليه لابد أن نتساءل عن هذه « السياقات المتعددة » ، التي هي من الأهمية بحيث بنى فهم مضمون النص ومعناه عليها ، هل هي أدب نفهمه بالضرورة أم هي شيء آخر من اختصاص مؤرخ آخر لا نثق بصحة نتائجه ولا نستطيع فحص مدى صدقها ؟ ثم كم هي هذه السياقات المتعددة وكيف نختارها ؟ وهل القراء وعصورهم هم أدب محض نستطيع معرفته كما نعرف الأدب وكيف سنعرف حياة الشاعر (المبدع) اذا كنا سنشكك بصحة معلومات المؤرخ العام ؟ هل حياة الشاعر وحياة قرائه وعصرهم هي نصوص أدبية لم تتبدل ولم يطالها التأويل التاريخي والاختيار المتحيز ، وبذلك تكون مثلها مثل الأدب لم يتغير ولم يتبدل ويؤثر فينا مثلما أثر فيمن هم قبلنا وفيمن ظهر فيهم لأول مرة ؟ ان كان الأمر كذلك فما الداعي الى التأريخ ، لابد ان تسقط ضرورته بما ان « حياة الشعر بعض من حياة من يبدعه ومن يقرأه على حد سواء » .

ان التناقض وعدم ضرورة التأريخ الأدبي يتجسدان في جملة واحدة تصر على أن « نسيج » النص يتألف من تلك السياقات ؛ وان تألف منها بنية وحدثا فهي ماضية حاضرة تماما مثل الشعر العباسي والأموي . لكن الكتاني رغم ذلك يطالبنا بمعرفتها قائلا : « هذه السياقات هي التي يتم من خلالها نسيج النص ومعناه ، ولا غنى في معرفة مضمونه ، باعتباره رسالة ، عن معرفة تلك العناصر والسياقات » (٧٩) . عجب ! اذا كانت السياقات هي مواد نسيج النص بنية وحدثا ومعنى ومضمونا (أي هي النص ذاته) فلماذا يطالبنا بمعرفتها عن طريق تأريخ الأدب ؟ أليس حريا بنا أن نقرأها مباشرة ، خاصة وان النفاذ الى جوهر الأدب ميسور ؟ لماذا علينا أن نتجشم عناء الوصول اليها من خلال

تحويلة طويلة خاصة وان « فهم الأدب العربي أمر ممكن ومتاح وميسور للدارسين » (٦٩). هذه التحويلة وهذا اليسر هما أيضا أحد مكامن التناقض الصارخة ، ولا يبررهما سوى مقولته بذاتية التحليل الأدبي والتاريخ للأدب ، أي أن فهم الأدب وتاريخه يعتمد على وسائل الفهم والمعرفة ذاتها ، وأن المعرفة قبل كل شيء هي « وسط بين العلم والأدب ومزيج من الموضوعية والذاتية بغير مراء » (٦٩). لا تقتصر هذه الوسطية على الموضوعية والذاتية ، بل اننا اصطدمنا بها عند المبدع والقارىء في ذات « حياة الشعر » اذ أصبحت هناك بعضا « من حياة من يبدعه ومن يقرأه على حد سواء » . ولما استعصى « البعض » على التحديد أخذت مقولة « على حد سواء » دلالة جديدة : اذ لعلها تعني ان الأمر سيان سواء أبدع القارىء النص أو أبدعه مؤلفه . وهكذا بامكاننا قراءة الوسطية على انها ميل باتجاه الذاتية أكثر منها الى الموضوعية ، خاصة وان « الواقع اللغوي الذي نحياه » هو المحك النهائي وان سلطة القارىء ستتجلى فيما بعد .

لا يقتصر هذا التناقض على جوهر أطروحة الكتاني ، بل هو ينتظم مقاله لغة وقصدا . فهو مثلا يربط انجاز تأريخ الأدب أولاً بيسر وسهولة وتوفر الإمكانية لفهم الأدب : « واذن ففهم الأدب العربي أمر ممكن ومتاح وميسور للدارسين . وهو فهم ضروري لانجاز تأريخ هذا الأدب » (٦٩). لكن الكتاني يعود ليقلب هذه الضرورة قائلا : « فالأدب لا يمكن فهمه فهما أعمق إلا من خلال السياق التاريخي الذي نشأ فيه » (٧٣). لا يعلم المرء أيهما أساس الآخر ، مثلما يجهل المرء كيف يميز النص - البنية عن النص - الحدث . وكذلك لا يقصر الكتاني الشعر على ابداع قارئه ومبدعه ، بل ان الأدب عموما يتقمص هذه السمة ، ولم تعد « بعض » حياة مبدعه وقارئه هي الفاصل ، بل « ان الأدب من منظور الابداع يتجدد بتجدد قراءته ، وقراءته تتجدد بتجدد السياقات الحضارية والمعرفية التي لا تفتأ تتغير . فكيف يدعي مدع أن منهجا أدبيا يمكن الوقوف عنده لتحليل النص . أوكيف يدع مدع ان منهجا واحدا يمكنه استيعاب كل دلالات الابداع وحقيقته » (٧٥) . (دعنا نستغرب فقط كيف للمادة الأدبية

التي استقرت عبر العصور وأثرت فينا مثلما أثرت فيمن هم قبلنا ، أصبحت تتغير بتغير العصور وتتجدد بتجدد القراءات !) .

أولا ، أجزم قاطعا بأنه لا وجود لمثل هذا المدعي (أو الدعي) الذي يصفه لنا الكتاني ، ولم يتبن مثل هذا الادعاء (على حد علمي المتواضع) اي ناقد جاد أو مؤرخ معتبر ؛ وان شدة طرح الكتاني لموضوع التاريخ الأدبي لتوحي بأن منهجه هو « الأشمل » والأحق بالوقوف عنده لتحليل النص من حيث السياق الاجتماعي والنفسي (والسياقات المتعددة المتعلقة لا بالنص وحده كبنية ، وإنما كحدث يستحضر معه مبدعه وقارئه وعصورهم المختلفة السالفة منها واللاحقة والمتغيرات التاريخية والحضارية والأيديولوجية) ؛ أليس مثل هذا المنهج (الذي لم يجازف أحد بمثل شموليته بعد) هو ادعاء كماله ، أم تراه مجرد تهويل من تهويلات الكتاني ؟ ثانيا : اذا كان الابداع يتجدد بتجدد قراءته ، كيف يمكننا التأريخ له ، وما ضرورة هذا التأريخ ، وما هي الحاجة الى استحضار مبدعه واستصحابه ؟ واذا اتسم الابداع بهذا التغير المستمر كيف يمكننا تثبيت استمرارية التغير كيما نؤرخ لها ؟

ثالثا : أما فيما يتعلق بعدم وجود المنهج الذي « يمكنه استيعاب كل دلالات الابداع وحقيقته » فهي كلمة حق أريد بها باطل ! ان غياب مثل هذا المنهج ليس مرده العجز عن استيعاب كل دلالات الابداع وحقيقته ، بل مرده أولا وآخرا عدم وجود حقيقة للابداع . ان الابداع وحقيقته ليسا من الحقائق أو الموجودات العينية وإنما هو صناعة ثقافية ، لا يعدو أن يكون تصنيفا متعسفا يتسم كغيره من التصنيفات بالاستبعاد والاستقطاب ، وعلى أساس منه يتم التقييم : هذا ابداع وهذا غير ابداع ، هذا أدب وهذا غير أدب ، هذا تاريخ وهذا غير تاريخ ! ولو كان للابداع حقيقة فلا أشك أبداً أننا (وغيرنا) سنكون قد اكتشفنا بعضها ان لم يكن أجمعها . ولأن الابداع لا حقيقة له ، سيستحيل استيعاب كل دلالاته ويستحيل تماما التأريخ لشيء لا نستطيع حصره وضبطه ، وستنعدم المعرفة عندما يكون لا حدود للأمر ! رابعا : اذا كانت حتى السياقات تتغير وتفرز ظروفاً اجتماعية ونفسية متغيرة تؤثر على القارىء مثلما تؤثر على المبدع ، فمتى

وأين نثبت هذا التغير ونزعم أن هذا سياق ذاك أو ذاك ؛ وكيف نفصل لا بين القارىء عن المبدع وحسب ، وانما سياق الأول عن الثاني حتى نتأكد معرفيا من صحة ما نزعم وما ندعي ؟ باختصار : من نحن حتى نتجاوز تاريخيتنا التي شكلت معرفتنا ووعينا حتى نخرج عن السياق التاريخي ونؤرخ لغيرنا بصورة هي « أقرب ما تكون الى الحقيقة الموضوعية » ؟

الكتاني لا يساعدنا أبدا على اجابة مثل هذه التساؤلات ، بل يزيد الأمر غموضا ، خاصة عندما يصر على سلطة القارىء (المتلقي) على النص بنية وحدثا . يقول الكتاني « ان التلقي للنص يقتضي الاقرار بكون المتلقي ينتمي الى عالم المبدع لغة ومفاهيم ومرجعيات أساسية » (٧٣) . حقا ، ان مثل هذا البيان لا يدعمه إلا تعسف الاقرار « اقتضاء » ؛ فإن صح ان القارىء هو بالضرورة كما يصفه الكتاني ، فالنص والمتلقي ينتميان الى نفس الزمان والمكان ولم يعد هنالك ضرورة للتاريخ لأن موضوع التاريخ (كما يقول الكتاني) هو الماضي ، والكتاني قد قلص واختزل المسافة الزمانية والمكانية لا بين المبدع والقارىء وحسب ، وإنما أيضا بين النص والقارىء . لا غرو عندها أن ينتمي « المتلقي الى عالم المبدع » ؛ والأدب على كل حال « هو لغة واصلة بين الناس لتحقيق تمثيل ما يحس به الأديب في نفس القارىء أو المتلقي بنفس القوة والمعاناة والعمق » (٨١) . كان الأجدر بالكتاني أن يقول « ما يحس به الأديب أو المتلقي » ويقف ، لأن تتمة العبارة حشو زائد طالما ان حياة الشعر أو الابداع هي بعض من حياة من يبدعه أو يقرأه على حد سواء . ولا داع عندها الى اضافة « بنفس القوة والمعاناة والعمق » ولا داع كذلك الى انجاز التاريخ الأدبي والقارىء والمبدع يتبادلان المواقع الزمانية والمكانية !

يبدو ان الكتاني لا يراجع نفسه ابدا ، بل هو يحلق مع شعرائه المبدعين ويتعسف التمييز الدقيق فقط حتى يستطيع أن ينقضه . ان اهتمامه بالقارىء ينبع من اهتمامه بالتاريخ والمؤرخ الأدبي . فالقارىء عند الكتاني لا يختلف من حيث السلطة عن المؤرخ وسلطته . يقول الكتاني مميزا : « وبقدر استعداد المتلقي تتحقق شعرية الشعر وأدبية الأدب . لأن المبدع ليس وحده في الميدان . ان

شاعرية الشاعر مؤسسة على افتراض شاعرية القارىء » . ولئن خضع هذا التصريح الى معيار المعايشة والواقع الذي نحياه ، فإنه لا محالة ينفي ضرورة التأريخ الأدبي ! لكن الكتاني يتحايل حتى يوجد فرقا يسمح بالتالي بوجود المؤرخ . فيميز لذلك بين شاعريتين ، شاعرية الابداع وشاعرية الادراك ! يقول : « إلا أن شاعرية الأول مبدعة وشاعرية الثاني مدركة فقط » . ان القارىء إذن هو المؤرخ الذي يدرك ويتأكد من صحة معلوماته وتأويلاته ؛ لكن حتى هذا التمايز بين الابداع والادراك يذوب في لغة الكتاني وهو يصف هذه الشاعرية المدركة : « انها بمثابة حاسة مرهفة تقدر على تمثل الأنغام المنبعثة من الأوتار ، فنحن القراء نمنح من ذواتنا للابداع بقدر ما نستعيده في نفوسنا من جمالياته وايحاءاته » (٧٩). ومع أنغام الاستحضار والاستعادة هذه ، يتساءل المرء عن حال غير ذوي الحساسية المرهفة ومن لا يتمثلون الأنغام الموسيقية ، ما هي حالهم ، وكيف يساعدهم تاريخ الأدب على منح ذواتهم للابداع ؟ الكتاني لم يقل كيف نؤسس هذه التضحية ، ولم يتطرق لموضوع صناعة المتلقي من خلال المؤسسة التعليمية ، ولكنه خلص الى نتيجة مهمة لا أحد يعلم كيف توصل اليها : « ان اعتبار الأدب حدثا أو ظاهرة تنشأ في ظروف معينة هو الذي يقتضي النظر الى الأدب من منظور التاريخ » ؟ لقد نسي الكتاني انه قال ان النص ـ البنية لا يوجد إلا بكونه نصا ـ حدثا أو العكس ، وانه لا ينفك عن تاريخه ، فكيف اذن « يقتضي » هذه النظرة ! ثم كيف لنا أن نحدد الظروف « المعينة » إن لم تكن هي النص ، خصوصا واننا (معرفيا) لا نستطيع الاقتراب من الحقيقة الموضوعية إلا مع الأدب ؟

يمنح الكتاني أهمية عظيمة لفلسفة ومنهج التاريخ عند هيجل ، ويقول « فإن الوعي بالتاريخ أصبح منذ هذه الفلسفة الموجه للبحث في أي مجال معرفي » (٧٨). نعم ، الوعي بالتاريخ ، وليس سهولة التاريخ للأدب أو سهولة فصل المؤرخ الأدبي عن المؤرخ العام . ففصلهما أو وصلهما هي نفسها معضلة تاريخية تستوجب الوعي بها . لكن يبدو أن الكتاني (رغم اهتمامه بهيجل وبالتاريخ ودراسته) قد أثبت صدق مقولة هيجل حين يقول : « ان الشيء

الوحيد الذي تعلمه المرء دائما من دراسة التاريخ هو انه لم يتعلم شيئا أبدا من دراسة التاريخ » «the only thing anyone ever learned from the study of history is that no one ever learned anything from the study of history»] (هايدن وايت ، ١٤٣) . بل على العكس من ذلك ، كما يقول هايدن وايت ، ان هيجل يرى ان المرء يستطيع أن يتعلم الكثير (نظريا وتطبيقيا) من دراسة الدراسة التاريخية !

لعلنا في مايلي نجمل بعض التحفظات حول قضية التاريخ والمنهج التاريخي ؛ فأنا أشارك الدكتور الكتاني اهتمامه بالمنهج التاريخي ، ولكنني اعترض على رؤيته التقليدية للمنهج ومن هنا سأسجل بعض الملاحظات . وأولها ، علينا أن نتساءل كيف يتفادى المؤرخ الذي ينظر الى الماضي اسقاط رؤيته المعاصرة على الأحداث الماضية حتى يتسنى له ان يرى « الآخر » لا أن يرى صورته الذاتية وهو يحملق في مرآة عاكسة .

الكتاني لا يرى في هذه القضية أية اشكالية لأنه ينطلق من مفهوم اللغة التقليدي ، وهو ان اللغة مادة شفافة نرى من ورائها كل ما يقبع هناك ، او هي وعاء غير متحيز يحمل لنا مضمونه دونما ان يؤثر فيه ؛ كيف لا وهو يقول « فاللغة هي التي تمتص كل شيء وتختزنه في ذاكرتها . ولن نستطيع ان نتعامل مع هذه اللغة بغير تعاملنا مع التاريخ الذي شحنها بمعارفه وتجاربه واختزن فيها كل أرصدته الحضارية » (٧٣). لا أستطيع أن أفهم العلاقة بين المعرفة المسبقة بالتاريخ الذي شحن هذه اللغة حتى نستطيع بالتالي أن نتعامل مع هذه الشاشة الذاكرة . هل التاريخ غير اللغة ، هل المعارف والتجارب والأرصدة الحضارية شيء آخر غير اللغة ؟ (هل هي الانقاض التالفة لدى لانسون ؟) ان كان الأمر كذلك فما الضرورة الموجبة لمعرفة هذه الأشياء غير اللغوية حتى نتعامل مع اللغة . وان كانت هذه الأشياء أنظمة غير لغوية فكيف نفهمها ؟ ثم اذا كانت اللغة تختزن لنا كل هذا الرصيد ، فما الوازع الذي يجعلنا نفهم هذه الأشياء أولا من خلال التاريخ ثم نعود للغة حتى نراها تقبع في ذاكرتها . لم يعد

للتاريخ من شأن سوى تأكيد ما نجده مسبقا في اللغة ويكون التاريخ الأدبي مجرد ضرب من الرمزية القصصية (Allegory) .

أما في معالجته للغة ، فالدكتور الكتاني ينطلق من رؤيته لها على انها لا شيء سوى مجموعة من الدوال التي تشير الى مدلولاتها ، وأن هذه الاشارة هي الجسر الذي نعبر عليه من « النص ـ البنية » الى ما هو خارجه وخارج اللغة ذاتها . من هنا ، يقول الكتاني ، « نضطر ان نقتحم العالم الخارجي المحيط بالنص لندرك معنى تلك الاشارات والرموز ، ونكتشف العلاقة العضوية بين الدال والمدلول في أرحب مجالات تلك العلاقة وأبعدها منالا » (٨٥ ـ ٨٦) . تكاد لغة الكتاني ان تهزأ من قصده وتقلب قضيته . العلاقة بين الدال والمدلول لم تكن أبدا علاقة عضوية ، ولم يقل بهذه المقولة إلا القلة القليلة من اللغويين ، وانما قال السواد الأعظم منهم باعتباطية العلاقة التي لا تعدو العرف والمواطأة . ثم اذا كانت هذه العلاقة « عضوية » كما يزعم ، فما الداعي الى « اكتشافها » ؟ أليست عضوية الدال والمدلول كافية لايجادها داخل النص دونما حاجة الى « اقتحام » العالم الخارجي وافتتاحه باسم المدلول ؟ أضف الى ذلك انه كلما رحب المجال وابتعد منالا ، ضعف الربط العضوي وغمض حتى البين الجلي ؛ نعم ، هنا في « ارحب مجالات تلك العلاقة وابعدها منالا » نستطيع ان نوجد العلاقة العضوية بين الدال والمدلول (نحن نوجدها وليس علاقة الدال بمدلوله) .

يصل الكتاني الى مثل هذه المفارقات ليس فقط لأنه يرى اللغة شفافة أو شكلا لمضمون وحسب ، وانما أيضا لأنه يتبنى نظرة تقليدية للتاريخ ، أي انه صيرورة غائية زمانية تسير في خط مستقيم من بداية معينة الى نهاية محددة (هذا المفهوم سينعكس على اللغة في ذات عضوية ارتباط دالها بمدلولها) : « لأن التاريخ هو الزمن الذي يتم من خلال جريانه اللامتناهي ظهور تسلسل الفعاليات الانسانية ، التي لا يمكن تصورها مستقلة عن معنى التطور الغائي والتعاقب والتغير » ، ثم يعود ليقول « ولكن التاريخ ليس مجرد زمن طبيعي . . انه تجلي الفعاليات الانسانية . . . » (٧٧ ـ ٧٨) . ورغم ان حركة التاريخ لا متناهية ، يبني الكتاني المعرفة الحقيقية على بلوغ أية ظاهرة الى غايتها : « ومن أجل أية

معرفة حقيقية عن أي شيء لابد من اكتمال حركته التي بها يتكون ويندفع نحو بلوغ غايته » (٧٨). ليس التاريخ وحده هو هذه الصيرورة المستقيمة ، بل « ان مبررات وجود تاريخ الأدب » تعتمد عضويا على هذا الخط ؛ فمن مبرراته « أولا وجود لغة حية لها تاريخ ممتد في الماضي وفي الحاضر ، ولها تراثها الأدبي الذي يمكن رصده وتحليله » (٨٣). لعلنا نستعيد قول الكتاني ان المعرفة الحقيقية لا تتم إلا اذا وصل أي شيء الى نهايته التاريخية ، وهذا يعني أحد أمرين : إما أن يستحيل التاريخ لأية لغة حية ، وإما أن تكون اللغة العربية لغة ميتة (بلغت غايتها) .

صحيح ان الدكتور الكتاني يميز معرفة « أي شيء » عن معرفة الظواهر « الانسانية النفسية والفكرية والاجتماعية » ويرى انه « لابد من تتبع نسق حركتها عبر التاريخ ، لأن فعاليات الانسان وسلوكه في أي مجال ليس سوى تمظهرات متعاقبة تنطوي على هدف ما ، لم يتحقق بعد ، ولن يتحقق إلا باكتمال حركة النقط المتجهة لرسم الدائرة » . هنا يحيلنا الكتاني الى فكر هيجل كما يفسره الغارودي ، ولا يدري أحد هل الكلام للكتاني أو هيجل أو الغارودي . كما انه لم يوضح هل تكتمل الدائرة أم لا تكتمل . ولا يعيننا مقال الكتاني على استجلاء الأمر ، لكن يتضح أن الدائرة لن تكتمل إلا بنهاية التاريخ الكوني وعندها يصبح لا مجال للتاريخ حتى نعرف هذه التمظهرات المتعاقبة . وحتى لو سلمنا جدلا باكتمال الدائرة فإن الكتاني ليس من أنصار حركة التاريخ اللولبية ، وانما هو يرى حركة التاريخ حركة خطية غائية !

لا غرابة إذن أن يرى أن « مهمة المؤرخ هي وصف معنى الاتصال والاستمرار والتجدد » وان من « مبررات التاريخ الأدبي الطمع في اكتشاف التطور الذي يصيب الحياة الأدبية والأجناس الأدبية والفكر الأدبي على أساس أن الأدب في أي لغة من اللغات يأخذ شكل نظام كلي ينمو أو يتغير العمل الأدبي داخله في اتجاه غائي ، أو اتباع وتيرة ما في التغير والتقدم » (٨٣) . هذه النظرة الخطية للتاريخ تنعكس لا على اللغة وحسب وإنما على الأدب أيضا . فليس الارتباط العضوي بين الدال والمدلول هو الطريق المستقيم الذي ينقلنا عبر

الاشارة من النص الى الفضاء الأرحب ، وإنما أيضا النص البنية كذلك . إذ لابد من « النظر الى البعد الإنساني في البنية الشكلية باعتبار النص الأدبي (بيانا) عن نفس ، و (بلاغا) لذات مبدعة نحو ذات أخرى متلقية ، أي عبورا اليها وباثا لمضامين النص في تلك الذات المتلقية » (٨٦). مثل هذه الحقيقة تأتي من « الحقيقة الأدبية الأولى » وهي ان الأدب « تعبير فني عن مضمون انساني » ولذلك فان حتى « لفظ (تعبير) نفسه دال على حمل الذات على العبور الى الآخر ، العبور عبر اللغة . واللغة هي حجر الزاوية في ذلك العبور الى الآخر » (٨١). فمثل التاريخ ، تمتد اللغة في خط مستقيم بين البداية (الذات) وغايتها (الآخر) وكذلك يمتد الأدب (عبر العصور) « منذ قرون وقرون » . هكذا إذن نجد أن النص يشبه التاريخ وحركته ويشبه الدال والمدلول في علاقته العضوية . فالنص أيضا ما هو إلا « امتدادا عضويا للانسان ، وليس امتدادا اغترابيا أو انفصاليا عن الانسان » (يحيلنا هنا على أدوارد سعيد عبر عرض فريال جبور في هامش رقم ٧) .

كل ما سبق هو مغالطة مبنية على تمييز متعسف مفاده ان الأدب هو نظام كلي معروف ، وليس هو تصنيفا متعسفا ، فلو قلنا ان « الأدب » وتأطيره ضمن حدود معينة لا يتجاوزها هو نفسه اشكالية قائمة لا تسمح لنا بمعرفة ماهو أدب وماهو غير أدب ، لو قلنا ذلك لانهارت مقولة الكتاني تماما . ثم ان العبور نحو الآخر لم يكن أبدا عملية بريئة قريبة من الموضوعية ، وانما هي اختراق وتكبيل لهذا الآخر وتطويعه قسرا . لذلك كان الأحرى بنا أن نقول ان الأدب هو صناعة ثقافية معاصرة من خلالها يتم « تطويع » الآخر .

ورغم نظرته التاريخية الخطية يلوم الكتاني من لا يتعامل مع النصوص من المنظور التاريخي لأن تعامل غيره من ذوي المناهج غير التاريخية يؤدي الى « تفتيت هذه القرون كلها الى نصوص . . . تعامل كتراث مسطح لا عمق له » (٨٣) . دعنا نؤكد للدكتور الكتاني أن أي نظرة تاريخية تؤمن بالتطور المستمر (أو التغير المتصل) لا تستطيع أن تتجنب التسطيح ، ولا يكفي أن ندعي أن التاريخ هو

الذي يمنح العمق أو العقم . فالتاريخ بالضرورة لابد وأن يعتمد على السردية (على الحبكة) ذات البداية والوسط والنهاية ، ولا يمكن تجاوز مثل هذا التسطيح مالم يتنازل التاريخ عن عدة أمور منها : الاتصال المستمر ، عدم التناقض ، الغائية ، التكامل أو الوحدة العضوية والمعرفة الحقيقية أو القريبة من الموضوعية .

ثانيا : من أهم القضايا التي لابد أن يعالجها التاريخ عموما والأدبي خصوصا قضية المعرفة التاريخية . فهل التاريخ هو مادة قابل للمعرفة وما علاقة هذه المعرفة بالذات العارفة وبذاتية المؤرخ والناقد . ان مثل هذه المعرفة مبنية على فرضية متناقضة : إذ تفترض انه بينما يرتبط الأدب بتاريخه فإن المؤرخ أو الناقد لا يرتبط بتاريخيته وتاريخه ، ولا هو يتأثر بما يتأثر به غيره ممن يؤرخ لهم . ولذلك عندما يصر الكتاني على قراءة الإبداع قراءة غائية ظرفية «باعتبار هذه القراءة فعلا انسانيا محكوما بظرفية القارىء وقدراته على التأويل واستعادة حياة النص » [٧٩]) فإنه هو نفسه ينسف لا تجرد المؤرخ وحسب وإنما امكانية المعرفة التاريخية ذاتها . ولقد أثبتت الدراسات التاريخية والأدبية (خاصة ما يتعلق بنظرية استجابة ـ القارىء : Reader Response) ان من المستحيل أن ينجو القارىء أو المؤول من تاريخيته حتى يتعامل بتجرد تام مع الاختلافات التاريخية التي ينضح بها النص . فلا وجود لمكان متعال نستطيع منه النظر الى الماضي بتجرد ، وانما نظرتنا يحكمها موقعنا زمانيا ومكانيا ومؤسساتنا خاصة وان مواضيعنا التي نرقبها أو ندرسها لا توجد إلا ضمن مزالق نصوصيتها . والباحث التاريخي هو نتاج تاريخه الخاص ولن يستطيع تمييز « الآخر » بشكل نقي لا تشوبه شائبة ، وانما يعبر اليه محملا بكل فعاليات الحاضر ودلالاته ، ولذلك يصبح هذا الآخر مشابها الى حد بعيد مؤرخه الذي جمع اجزاءه وصنعه تصنيعا ؛ ان المؤرخ الأدبي يقتلع الماضي ليجعله في صورة الحاضر .

ان المؤرخ وهو يجعل قاعدة التاريخ وسيلة لشرح الأدب (الأدب يفترض أن يعكسه أو ينقله أو يعبر به الى الآخر) لا شك يتجاوز قضية غموض اللغة وعدم شفافيتها ، وكذلك يتجاوز اشكالية المرجعية اللغوية ، تماما مثل ما فعل الكتاني

الذي جعل علاقة الدال بالمدلول علاقة عضوية . ان تجاوز اشكالية المرجعية وتجاوز عدم شفافية اللغة هي من الأمور التي تجعل النص مسطحا ، وان مثل هذا الاجراء لا يعلل لنا أسباب اختيار سياق تاريخي ما ليرتبط عضويا بنص أدبي ما ، وانما يجعل من الأدب مجرد محاكاة سطحية . فلا يتطرق المؤرخ مثلا الى أن هذا السياق اختير دون غيره لمجرد توفره وعدم توفر غيره ، ولا يناقش تكوين السياقات وصناعتها وتغييب أخرى (ربما تكون أهم وأجدى) .

ولعل الأهم من ذلك هو أن التاريخ ليس حقائق مجردة أو شفافة ، ولا هو مادة عضوية قابلة للمعرفة ، وإنما هو ذاته مفهوم اشكالي لا يمكن أن يكون أساسا لمعرفة معنى النص ومضمونه ، لا بصفة النص رسالة انسانية ولا بصفته فناً ابداعياً . إن الأدب نفسه هو جزء لا يتجزأ من التاريخ وهو بذلك يشكل سياقا لغيره من « تمظهرات » الثقافة التراثية والحياة المادية مثل ماهي تشكل سياقات له . فبدلا من تجاوز الاشكالات « النصوصية » يجب النظر الى النص الاجتماعي والأدبي على أنهما يتبادلان التأثر والتأثير النصوصي مثلما يتبادل المواقع كل من المبدع والقارىء ! مثل هذا الفهم لا يجرد الأدب ولا النص الاجتماعي من اللاشفافية ، وإنما يمنح الأدب أهميته التي يستحقها ؛ فيصبح مثل غيره من المؤثرات المادية التي تساهم في تشكيل الأطر الاجتماعية والنفسية . لا حاملا وعاكسا لها فقط . ولذلك ، فبدلا من معاملة الأدب على انه مجرد عاكس سلبي لحقيقة خارجية ، يجب النظر اليه والتعامل معه على أنه عضو فعال في صناعة المفاهيم الثقافية التراثية . ان الأدب يساهم فعليا (وهو بلغة الكتاني « حدث » تاريخي ؛ والشعر ديوان العرب) في المجريات التاريخية وفي تأسيس المفاهيم (بما فيها الحقائق وكيفية تعاملنا معها) وايحاءاتها واستثماراتها الاجتماعية والنفسية ، ولم يكن أبدا مادة سلبية مهمتها « عكس » « حقائق » لم يساهم هذا الأدب في صيرورتها . (لا يكفي أن نقول بأهمية الأدب ثم نعود لنجعل منه مجرد عاكس وحامل لغيره) . هنا تكمن قوة الأدب وهنا مركز التحدي الذي سيجعل من تاريخه مشروعا جادا ومثمرا . وهذا هو المشروع الذي ينادي به أدورد سعيد

في أعماله خاصة (الاستشراق) و (العالم والنص والناقد) وليس كما يفهمه الدكتور الكتاني من عرض جبور .

لقد تنامى الاهتمام بالمنهج التاريخي في العقدين الأخيرين ، وحدثت عودة الى هذا المنهج ، لكنها عودة أفادت من الطروحات الجديدة الألسنية منها والتقويضية مما جعل العودة الى المنهج التاريخي التقليدي أمرا محالا . ولعل محاولات ستيفن غرينبلات (Greenblatt S.) هي أوسع وأشمل هذه المحاولات إذ يحاول فيها ارساء ما يسمى اليوم بالتاريخية الجديدة (New Historicism) .

وما يلي هي مجرد قائمة مختصرة جدا هدفها الإضاءة وليس أي شيء آخر .

Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction.* Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, ١٩٨٣

Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashoning: From More to Shakespeare.* Chicago and London: The University of Chicago Press, ١٩٨٠

Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England.* Los Angeles and Berkeley: University of California Press, ١٩٨٨

Racevkis, Karlis. "Genealogical Critipue: Michel Foucault and the Systems of Thought." *In Contemporary Literary Theory.* Ed. G. Douglas Atkins and Laura Morrow (London: Macmillan, ١٩٨٩)

Renaissance Historicism: Selections From English Literary History. Ed Arthur F. Kinney and Dan S. Collins (Amherst, Massachusetts: The University of Massachusetts Press, ١٩٨٧)

White, Hayden. "The Politics of Historical Interpretation: Discipline and De-Sublimation." *in The Politics of Interpretation.* Ed. W. J. T. Mitchell (Chicago and London: The Uniuversity of Chicago Press, ١٩٨٣)

White, Hayden. "Figuring the nature of the times deceased": Literary Theory and Historical Writing." *In The Future of Literary Theory.* Ed. Ralph Cohen (London and New York: Routledge, ١٩٨٩)

النقد بين المسافة والرؤية

مقاربة منهجية

تأليف : د. عبدالله المعطاني

محيي الدين محسب

«ومن يعتقد أن النقد عبارة عن مهاترات وشتائم وسباب وأحقاد شخصية تصفى على حسابه فقد ظلم النقد ، وأسكنه في ردهات باهتة تتلاشى فيها قيمه الجمالية الخلابة . وهذه النظرة لا تختلف بأي حال من الأحوال عمن يعتقد أن النقد مديح وإطراء ومجاملة وتوصل إلى أغراض شخصية من خلاله» .

(النقد بين المسافة والرؤية ص ١٤٤)



تظل الساحة النقدية المحلية بحاجة إلى إرساء تقاليد للحوار العلمي تحترم اختلاف الاجتهادات ، وتقدر الجهد دون أن تكيل لصاحبه المديح ، وتنشد القيمة دون أن تركض إلى التجريح .

ولعل المدخل إلى هذه التقاليد الصحية والصحيحة هو أن نوسع المسافة ـ بأكبر حد ممكن ـ بين ذواتنا وآرائنا . فآراؤنا لها طبيعة اجتهاد البشر الذي قد يخطىء ويصيب . أما ذواتنا فهي جماع خصوصياتنا الشخصية التي ليس للآخرين حق التعدي عليها ، أو استثمار ملابساتها في تقويم ما نقوله من آراء . فالمهم في تقاليد الحوار هو مقومات «الرأي» في ذاته من الوجهة المنهجية والمنطقية والنتائجية التي يفضي إليها .

تلك مقدمة رأيت أن أسوقها وأنا أعرض لكتاب «الصديق» الدكتور عبدالله المعطاني . ولقد وضعت كلمة «الصديق» بين قوسين لكي أكرس انتماءها إلى «الذاتي» الذي لا أريد له ـ ولا يريد الدكتور عبدالله المعطاني ـ أن يؤطر طابع مقارباتنا العلمية ، ورؤية كل منا إلى جهد الآخر .

والكتاب الذي نحن بصدده يضم بين دفتيه أربعة بحوث هي :

١ ـ أثر البيئة في المصطلح النقدي القديم .

٢ ـ قضية شياطين الشعراء وأثرها في النقد العربي .

٣ ـ مفهوم فحولة الشعراء في تراثنا النقدي .

٤ ـ نقد الشعر السعودي في آثار بعض الدارسين .

ومن الواضح أن البحوث الثلاثة الأولى تدخل في حقل معرفي عام هو «الفكر النقدي العربي القديم» ، وأن بحثين من هذه البحوث يركزان ـ بصفة خاصة ـ على قضية المصطلح في فضاء هذا الفكر . أما البحث الثالث فهو يقوم على معالجة أحد التصورات التي مارستها الثقافة العربية في تفسير ظاهرة الإبداع الشعري ؛ وهو ذلك التصور الذي ينسبها إلى قوة غير بشرية جسدتها مقولة «شياطين الشعراء» .

ويبقى المبحث الرابع من مباحث الكتاب مشكِّلاً تمايزاً خاصاً في انتماء حقله المعرفي . فهو يدور في فلك الدرس النقدي المعاصر ، وبالتحديد في فلك الدراسات النقدية التي قامت حول الشعر السعودي . وربما أدى النظر إلى هذا التمايز إلى القول بإمكان استبعاد هذا المبحث من مباحث الكتاب تحقيقاً لنوع من الانسجام والتجانس اللذين تحققهما المباحث الثلاثة الأولى . غير أن هذه النظرة يمكن مطامنتها من خلال الصعود بالحقل المعرفي الذي يجمع هذه المباحث الأربعة لنقول إن الكتاب ينتمي إلى «نقد النقد» . وفي هذه الحالة فإن السمت العام الذي يربط بين مباحث الكتاب هو دراسة الخطاب النقدي العربي ، واستقصاء بعض المفاهيم التي طرحت حول الظاهرة الإبداعية ، وبخاصة الظاهرة الشعرية .

على أن ما يهمنا ـ في حقيقة الأمر ـ من مسألة التجانس تلك ليس هو الجانب التاريخي في موضوعات الدراسة ، وإنما هو التجانس المنهجي ، واتساق الرؤية المعرفية . ولعل عددا من الملاحظات العامة يمكن أن يقودنا في محاولة رصد ذلك التجانس وهذا الاتساق .

أولاً : تهيمن على معالجات الباحث نزعة تحليلية لا تقف جامدة أمام حشد

الأقوال ، ورصها دون إعمال إجراءات القراءة والتفكيك واستخلاص المغزى والدلالة . والباحث في ذلك يؤمن بتطوير الأفكار ، واستثمار طاقاتها الإيجابية ، وفي الوقت نفسه يرصد ما يراه فيها من جوانب السلب والتناقض .

ولقد تبدت تلك الإجرائية المنهجية - بوضوح - في مبحث مفهوم «شياطين الشعراء» ؛ إذ استطاع الباحث أن يخلص هذه القضية من «سذاجتها» البسيطة التي تبدو عليها في ظاهر أمرها . ولقد كانت قراءته لمعالجة المعري وابن شهيد لهذا المفهوم استثماراً موفقاً في الكشف عن «الضمني» و«الكامن» في خطاب كل منهما بخصوص هذه الظاهرة ؛ الأمر الذي أدى به إلى ربط هذه المعالجة بالسياق الفكري العام الذي تدور في فلكه رؤية كل منهما ، ورؤية الظرف التاريخي الذي وجدا فيه .

غير أن ثمة مواضع قد تراجع فيها هذا الحفر المعرفى الذى يضرب إلى ما وراء سطح الدلالة ، وإلى ما وراء « المباشر » الذى يعطى من وجهة البراءة . ومن ذلك - مثلا - وقوف الباحث عند مصطلح « المعاظلة » انطلاقا من وصف عمر ابن الخطاب - رضى الله عنه - لزهير بن أبى سلمى بأنه « أشعر الشعراء » ، لأنه « لا يعاظل بين الكلام . . » (ص ١٦) ولاشك أن الضمنى فى هذا الوصف هو أن عمر - رضى الله عنه - يرى أن ثمة شعراء جاهليين آخرين كانوا « يعاظلون بين الكلام » ولقد كان قدامة بن جعفر متسقا مع هذا الضمنى حين حاول تفسير مفهوم « المعاظلة » من خلال ما أسماه « فاحش الاستعارة » ممثلا لذلك بنماذج جاء فى مقدمتها بيت لـ « أوس بن حجر » الشاعر الجاهلى المعروف . أما تفسير الآمدى للمصطلح من خلال التمثيل له ببيت أبى تمام :

خان الصفاء أخ خان الزمان أخا
عنه فلم يتخون جسمه الكمد

فإنه يكشف عن « الضمنى » فى انحياز الآمدى ضد شعر أبى تمام . وهو - فى هذا الانحياز - يتجاوز معطيات السياق التاريخى الذى حف بنشأة المفهوم فى وصف الخليفة عمر . فاستراتيجية التمثيل والاستشهاد تكشف - هنا وفى غير ذلك من مواقف النقاد - عن أن توجيه المصطلح النقدى لم يكن « بريئا » من

« تأويل » الناقد له حتى يكرس منظوره لقضايا تتجاوز حدود التعريف المصطلحى . وإذا كان الأمر كذلك فإن اكتفاء الباحث بالقول « ولعل فى ذلك دلالة على تذبذب المصطلح وتأرجحه فى عقول الناس » (ص ٢٠) مايزال يتطلب تعليلا معمقاً لذلك « التذبذب » وهذا « التأرجح » .

ثانيا : يحتفى الباحث احتفاء ظاهراً بأهمية المعالجة النصوصية . وعلى الرغم من عدم اتجاه مباحث الكتاب الأربعة إلى أى نوع من المعالجة التى يعمد فيها إلى تحليل نص معين ، فإن تأكيدات الباحث التى لا تنقطع على يهمية هذا المنحى تفضى إلى تصور محوريته فى رؤية الناقد . فهو حريص على النظرة « النقدية الفاحصة المتأملة التى تقف من النص موقفاً شمولياً مبنياً على الموازنة والتحليل » (ص ١٠) ، وهو لا يؤيد « الاهتمام بالمبدع على نحو يفوق الاهتمام بالنص ذاته الذى منح مبدعه هذا الاهتمام وهذه القيمة » (ص ٨٥) ، وأخيراً فهو يستدعى مقولة تودوروف « النص الأدبى هو الموضوع الجوهرى للنقد » ليقول : « إن الصفوة المختارة من النقاد هم الذين يباشرون النصوص مباشرة التصاق وتعامل دون التعلق بأهداب الشكليات التى تدور حولها » (ص ١٤٢) .

ولكن على الرغم من اتسام القضايا التى عالجتها مباحث الكتاب بالصبغة النظرية فإن توقع القارىء بإن يجد ـ فى تضاعيف تلك المباحث ـ مساحات لممارسة التحليل النصى له ما يبرره ، وبخاصة أنه توقع ينبثق من تكرار التأكيدات التى ألمحت إليها .

ثالثاً : يحاول الباحث أن يقيم أطاراً توفيقيا لحركته المنهجية فى معالجة الأفكار النقدية التراثية على ضوء مكتسباته المعرفية المتحصلة من المناهج النقدية الحديثة . فهو لا يقف عند هذه الأفكار بمنظور اكتمالها الذى لا مزيد عليه ، وهو ـ فى الآن نفسه ـ لا يغمط العطاء التراثي منجزه الذى يمكن تطويره برؤى مخصبة لدلالاته وطاقاته . وفى كلتا الحالتين فهو لا يغامر بإسقاطات بهلوانية من المعرفة النقدية الحديثة على الأفكار التراثية التى يحفها سياقها التاريخى وشرائطها الثقافية الموضوعية .

وإذا كان ثمة استثناء ند على هذا الإطار العام فهو ذلك الربط بين قضية « شياطين الشعراء » وقضية « موت المؤلف » فى نظرية رولان بارت النقدية على أساس أنه « مادام الجنى أو الشيطان الذى يلقى الشعر على لسان الشاعر غير معروف ، إذن فالمؤلف مجهول أو ميت . . ويبقى التعامل المجرد مع النص » (ص ٨٥) . وربما كان من إحساس الباحث بوجود مفارقة معرفية بين الفكرتين إنه صاغ مدخله إلى هذا الطرح بقوله : « قد تخدم هذه الظاهرة بعض النقاد المحدثين الذين يؤمنون بموت المؤلف ، أو إلغاء دوره بعد أن يبدع النص (ص ٨٥) ولعلى أستميح القارىء العذر فى أن أعرج إلى إيضاح وجيز حول رؤيتى لهذه المفارقة : فقضية « شياطين الشعراء » تندمج فى منظومتها الثقافية العربية التى ترجع كل ظاهرة إلى « أصل » هو بمنزلة « الأب » فى شجرة النسب . وحيث أن ظاهرة الإبداع الشعرى ظاهرة غير « طبيعية » بمعنى إنها خارجة على المشاعية العامة ، و « خارقة » بمعنى إنها قد تصل ـ من خلال قطبى الهجاء والمدح ـ إلى قلب درجات « المكانة الاجتماعية » و « المنزلة القبلية » ـ فقد كان لابد من بحث عن « أصلها » خارج التفسير الإنسانى . ولقد تجسد ذلك فى مقولة « شياطين الشعراء » أما مقولة رولان بارت عن « موت المؤلف » فهى تدخل فى منظومة إزاحة الإنساق التفسيرية المطلقة عن طريق ترسيخ مبدأ « تعددية الدلالة النصية » التى تتجلى من خلال تعددية القراءة والقراء . فهنا تغيب « حياة المؤلف » لأنها ـ ببساطة ـ نص آخر يمكن تفكيكه وقراءته لينتج « نصوصا » أخرى . . وهكذا .

رابعاً : تطغى قضية « المصطلح النقدي » على اهتمام الباحث . فلقد انعقد مبحثان كاملان من مباحث الكتاب حولها : « أثر البيئة في المصطلح النقدي القديم » و « مفهوم فحولة الشعراء في تراثنا النقدي » . ولاشك أن الانشغال بالقضية المصطلحية يكشف عن نزوع صوب إجراء معادلة معرفية بين التصور الذهني والدال المصطلحي ، وهي معادلة تعين على الإحاطة الواعية بمسار حركة المفاهيم في تراثنا النقدي عبر أشواطه المتتابعة . لقد كان اهتمام الباحث ـ في معالجاته المصطلحية ـ يهجس ببحث العلاقة بين المصطلح النقدي وإطار

المرجعية الثقافية التي اشتق منها هذا المصطلح .

وفي هذا السياق آثر الباحث أن يستخدم مفهوم « البيئة » ، ولكنه ـ وهذه مفارقة ـ لم يحدد دلالة هذا المصطلح . وإذا كان الانتماء الدلالي لهذا المصطلح هو المجال الإيكولوجي الذي يدرس علاقة الكائن البيولوجي بمحيطه تأثيراً وتأثراً ؛ فإن استخدام الباحث لهذا المفهوم في سياق دراسة المصطلح النقدي يحمل في طياته نظرة دينامية للمصطلح تأخذ بمنظور نموه وتفاعله مع حركة الواقع الثقافي المتطور . ومن ثم فقد تزداد « خلايا » المصطلح ، وقد « يتكاثر » ، وقد يستطيع « التكيف » ، ثم إنه قد « يذبل » و « يجف » و « يموت » . وفي الحقيقة فإن هذه الشفرة البيولوجية ليست من عندي ، فالباحث يتحدث عن « طفولة النقد الأدبي العربي » ، ثم عنه وقد « عاش وترعرع في أحضان علوم أخرى » ، ثم عن المصطلح النقدي وقد « ولد وتشكل قبل منهجية النقد » . . . إلخ .

ولعل الدلالة التي يمكن استخلاصها هنا هي أن ثمة حساً تاريخياً يصدر عنه الباحث في معالجة « حياة » المصطلح . وإذا كان الحس التاريخي يستفز قدرات المقارنة والموازنة وإدراك نسبية الوقائع الفكرية وجدلها مع التحولات التاريخية والاجتماعية ؛ فإن الباحث قد حاول أن يعطي صورة لتحولات المصطلح النقدي على مرجعية هذه التحولات . بيد أنه ـ في بعض الأحيان ـ كان يقف عند المعنى العام الشمولي لمفهوم التحول الثقافي . لقد هجس حسه التاريخي بمفهوم تقدم التاريخ إلى الأمام ، ومن ثم فقد أدى ذلك إلى غض الطرف عن التمفصلات الارتدادية ، والانقطاعات التي تعود فتنتج رؤى تاريخية : سابقة أو متقابلة آنيا ، وفق منطق الفئة صاحبة المصلحة في تكريس هذه الرؤية أو تلك .

وفي هذا السياق فإن الحقل الدلالي الذي شكله معجم « البداوة » في شبكة واضحة من الإصطلاح النقدي (الحوشي ، والوحشي ، والفحولة ، والمعاظلة ، وعمود الشعر . . . إلخ) لا يمكن فصله عن تكريس رؤية البدوي العربي لعلاقة اللغة بالعالم ، وهي علاقة تتسم ـ عنده ـ بتصور تمثيلي

Representational ، ومن ثم بمنطق تدرجي ينظر إلى الظواهر باعتبارها هرماً ذا طبقات متراتبة ومتمايزة ؛ فهناك « الأصول » وهناك « الفروع » . ولقد تبدى ذلك التصور واضحاً في تقسيم الأصمعي - مثلاً - لمراتب « الفحولة » (ص ١٣٠) .

وفي المقابل فإن الحقل الدلالي الاصطلاحي الذي تشكل من مفردات ما يسمي بالتمدن العباسي (التفويف ، والتسهيم ، والترصيع ، والتطريز ، والتوشيع - ص ٣٠) لا يمكن فصله - بدوره - عن خطاب فئات أخرى حاولت تكريس رؤيتها للعالم من خلال « صناعة حلي اللغة وقماشها » .

وما أريد أن أقوله هنا - بإيجاز - هو أن اهتمام الباحث بالمصطلح النقدي كان في أساسه اهتماماً تاريخياً . وأعتقد أن تخصيب هذا الاهتمام بتحليلية تتكىء على معطيات سوسيولوجيا المعرفة ، أو حفريات المعرفة ، سيقدم إضافة بالغة الجدوى في درس المصطلح النقدي .

هذه الملاحظات الأربع تقود - في تصوري - إلى أربعة أركان تقوم عليها الرؤية المنهجية التي تبدت في كتاب « النقد بين المسافة والرؤية » للدكتور عبدالله المعطاني :

١ - النزوع التحليلي التقويمي .
٢ - تكريس أهمية المعالجة النصوصية .
٣ - الميل إلى التوفيق بين رؤية المنجز النقدي التراثي والمنجز النقدي المعاصر .
٤ - الاهتمام بالمصطلحية التقدية وعلاقتها بسياقها التاريخى والثقافى .

وإذا كانت الأمانة تقتضي أن أقول إن ثمة نقاطاً أخرى ينطوي عليها الكتاب في تضاعيفه التفصيلية ، وهي نقاط أحسب أن الحوار حولها يمكن أن يثير نقاشاً مثمراً ، فإنني أرجو أن يتاح لذلك حديث آخر بإذن الله .



جماعة مجلة شعر وقصيدة النثر الفرنسية

من خلال بعض المقالات النقدية والنظرية

محمد قوبعة

١ ـ إطار عام :

١ ـ لمحة تاريخية :

يجمع الدارسون اليوم على أن نهاية الحرب العالمية الثانية قد كانت بداية الظهور الفعلي لعدد من الدول في المنطقة العربية ، وقد اختلفت تواريخ ظهور هذه الدول « المستقلة » باختلاف تاريخ معاهدة الاستقلال بالنسبة إلى كل منها ، غير أنها وجدت نفسها ـ كلها ـ على عتبة مرحلة جديدة من تاريخها ، وهي مرحلة غير غريبة عما جرى في هذه المنطقة منذ ما يقارب القرن في مختلف المجالات من اجتماعي وسياسي وفكري وثقافي ، بل لعلنا لا نبعد إن قلنا إن هذه الفترة التي نسعى الى تبيين بعض خصائصها ليست سوى النتيجة الحتمية لما جد في مختلف الأقطار العربية في الفترة الموسومة بعصر النهضة ، حتى اكتملت ملامح العقبة التي نتحدث عنها ، لما ظهر فيها من حركة أدبية لم تكن بمعزل عن مختلف الظواهر في شتى الميادين .

لقد ترك العثمانيون ما تبقى تحت نفوذهم من الأقطار العربية إبان الحرب العالمية الأولى ، ولكنهم لم يخلفوا وراءهم سوى هياكل عجفاء في المجال الاداري وفي المجال السياسي وفي الميدان الاقتصادي ، وهي هياكل مطبوعة بتخلف دام قروناً ، فمكنت المستعمر الفرنسي أو الانجليزي من استغلال ذلك التخلف ، ومن التعامل مع المجموعات التي كانت بيدها الحل والعقد أيام العثمانيين بغرض تركيز السلطة الاستعمارية عبر تلك الجماعات ، فنتج عن ذلك ـ من جملة ما نتج ـ توقف التطور الطبيعي لمسيرة « النهضة » من جهة ، ونشأة

الحركات التحررية الوطنية وظهور « أغراض » أدبية مسلوقة لها من جهة أخرى .

غير أن هذه الفترة قد تميّزت أيضا باطلاع أجيال من العرب على ما وصلت إليه الحضارة الغربية ، سواء بالرحلة إليها (من خلال تواصل حركة البعثات العلمية التي بدأت منذ الثلث الثاني من القرن التاسع عشر) أو بالتعرف عليها من خلال ما انتشر من المدارس والجامعات التي كانت تدرس بها بعض اللغات الأوروبية (وخاصة الفرنسية والانجليزية) ، وهو تدريس كانت السلطة الاستعمارية تحرص عليه لما كان له من دور في تدعيم نفوذها وسيطرتها .

ولعل من نتائج هذا التعليم الذي انتشر ولم يعد حكرا على الارساليات الدينية أن صارت المعارف الغربية في متناول شرائح اجتماعية لم تكن تلك الامكانات لتتوفر لها في فترة سابقة ، ولعل من نتائجه أيضا أن مهد لدخول مجموعة من القيم الأوروبية الى البلاد العربية ، وهي قيم لن تتبناها الطبقات الحاكمة ومن في فلكها فحسب ، بل انها ستغرق أيضا عددا وافرا ممن ينتمون الى الشرائح الوسطى الصاعدة المتزايد عددها ، خاصة انها لا تخلو من دعوة الى الحرية والمساواة والاخاء غير أن تلك القيم قد كانت من جملة الأسباب المؤدية الى امتداد أزمات نفسية واجتماعية وفكرية لا عهد للمجتمع العربي بها في فترات سابقة من تاريخه ، وهي أزمات تولدت عن ذلك الاحساس بضرب من العجز والاحباط أمام ما بلغته الثقافة الغربية من ثراء وتنوع ومسايرة لروح العصر ، ولعل ذلك الشعور يزداد حدة حين ينظر المثقف العربي الى ماضيه وتراثه فيلغي ثراء نضب معينه ومجدا أفل نجمه وتوقفت عناصر الخلق والابداع فيه عن الحركة فتآكلت أطرافه ، ولعلنا لا نغالي إن قلنا أن موقف العداء تجاه المستعمر لم ينف البتة الاعجاب بثقافته وبعلومه ، إذ هي ـ عند جل المثقفين إن لم يكن عندهم جميعا ـ سر تقدمه وعلته وأصله ، وهو موقف لا يخلو من اثارة بعض الزمن فلابد من التنكر له واستبداله بثقافة « ناهضة » تأخذ عن الغربيين بلا حرج ، ولعله يصعب علينا أن نفهم هذه الدعوة إن لم نضعها في اطار البحث عن الهوية وتثبيت الذات أمام هذا الغرب الذي طغى في شتى المجالات وغزا

عسكريا فاحتل الأرض واقتصاديا فكسر هياكل اقتصادية تقليدية وأحل محلها هياكل توافق أغراضه ، وغزا ثقافيا وفكريا فبلبل أذهانا كانت مطمئنة الى أنها أدركت غاية المعرفة ، فنتج عن كل ذلك أن دخل « العربي » حلقة مفرغة لا فكاك له منها ، فإذا ما شاء أن يثبت ذاته وأن يكون « هو » لا سواه ، وجب عليه أن يقي نفسه وأن يحتمي من خطر هذا الغزو ، ولكنه لن يستطيع ذلك ما لم يأخذ بمنجزات الآخر المادية والمعرفية ، وهي منجزات أثمرها نمط من الحضارة التي تطورت على شكل خاص بها .

غير أنه من المهم أن نشير الى خصيصة أخرى تتعلق بانتماء المثقفين العرب الاجتماعي ، وهي خصيصة على علاقة بما شهده المجتمع العربي من تحول سريع النسق أدى الى ازدياد سريع لأعداد المثقفين من بين أبناء الطبقات التي كانت لا تبلغ إلا درجة بسيطة من التعلم أو الثقافة ، ونعني أبناء الفلاحين الصغار وأبناء الحرفيين والعمال وهم الجيل الثاني أو الثالث بعد الجيل الذي كان المستعمر (ثم الدول العربية الناشئة) في حاجة الى خدماته ، فنتج عن ادماج ذلك الجيل في حياة « المدينة » أن توفرت له امكانية تعليم أبنائه تعليما حديثا في مختلف مستوياته الثانوية والعالية في وقت قصير نسبياً ، لم يكن كفيلا باحداث تحول جذري أو قطيعة كلية مع الهياكل والعلاقات الاجتماعية التقليدية ، فانضافت هذه الفئة الجديدة من المثقفين ، وهي فئة ناجمة عن ذلك التحول الاقتصادي والاجتماعي وعن ضرب من الانبتات الثقافي الى صفوف المثقفين العرب التقليديين الذين ينتمون الى الشرائح الحضرية العليا من المجتمع ، وكان لبروز هذه الفئة الجديدة من المثقفين أثر لا ينكر في حركة الثقافة العربية وتوجهها ، وفي تغذيتها بجملة من القيم الداعية الى العدل والحرية والتجديد ، يختلط في ذلك ما كان من الواقع المعيش بما كان واردا من الثقافة الغربية ، وبما لا يبدو غريبا ، في أحيان كثيرة ، عن التراث في بعض فتراته أو في بعض تجلياته .

ولا شك في أن هذا المزيج العجيب يلقي مبرراته عند النظر في خصائص هذه المرحلة المتميزة ببحث لا يفي عن الهوية ، وبسعي ، لا ينقطع ، الى اثبات الذات ، يتردد فيه المثقف العربي بين مناهضة وضع يسود مجتمعه ومثال يتوق اليه ، ولكنه مثال مسقط طارىء خارجي ، اتخذ النموذج العالمي المنشود .

فلا عجب إن رأينا ـ نتيجة لهذا ـ أن النشاط الثقافي والفكري العربي ينطبع بثنائية التجديد والأصالة ، حتى ليغدو « التجديد » ـ في أحيان كثيرة ـ مرادفاً لنبذ التراث والإعراض عنه ، واستبداله بثقافة الغرب ومنجزاتها و « الأصالة » مرادفة للدفاع عن اشكال ومضامين تراثية دفاعا لا يخلو من سجال وجدل ومفاضلة .

ذاك هو ـ فيما نرى ـ الاطار التاريخي المتميز بشيء من التأزم الوجودي وبالصراع الفكري الذي يمكننا أن نفهم من خلاله نشأة حركات التجديد في الشعر العربي وتوجهها وتدرجها حتى قيام حركة جماعة مجلة « شعر » (١٩٥٧) .

٢ ـ جماعة مجلة « شعر » :

١ ـ ٢ ـ العوامل الممهدة : حركات التجديد في الشعر العربي الحديث :

مما لا شك فيه أن هذه المقدمة التي نريدها محددة لأهم العوامل التي ساعدت على ظهور حركة مجلة « شعر » ، لا تتسع لبسط الحديث في مختلف حركات التجديد التي شهدها الشعر العربي طوال هذا القرن العشرين ، وسنقتصر على تتبع أهم تلك الحركات ، لا من حيث المدة التي استغرقتها كل حركة ولا من جهة كمية الشعر التي أنتجتها ، بل من حيث تأثير كل حركة فيما بعدها من الحركات وخاصة من حيث تأثيرها في الجماعة التي ننوي الحديث عنها .

ولعل أبرز حركات التجديد في الشعر العربي الى حدود منتصف هذا القرن ثلاث (إذا ما تركنا حركة البعث التي يصعب ادراجها ضمن حركات التجديد) : جماعة المهجر (ونعني خاصة : الرابطة القلمية) وجماعة الديوان وجماعة أبولو : فجماعة الرابطة كانت متآلفة تآلفاً بيناً ، وقد قضى أعضاؤها ما يناهز العشر سنين يسعون الى بلورة رؤيتهم وتدقيق نظرتهم والتأليف بين آرائهم حتى غدت متجانسة أو تكاد وحتى أضحى شعرهم ذا طابع متميز ،

يدفع بالباحث الى القول ان الذي تغير فيه ليس موضوع القول الشعري (أي الغرض) فحسب ولا هو الصياغة وفن القول ، بل إن ما تغير هو الرؤية الشعرية نفسها ، أي ما كان على صلة وثيقة بفهمهم لوظيفة الأدب (والشعر ، طبعا) وهي رؤية تفرض ـ دونما شك ـ استنباط وسائل تعبيرية على صلة بها حتى يبلغ الشاعر مبتغاه ، كما تفرض ابتداع مواضيع جديدة تستوجب نوعاً من الخطاب . لغته العربية لكن بناء الصور فيه والتركيب بين أجزائها يتم على غير ما عهده الناس في الشعر التقليدي ، فيصدم ذلك النمط الجديد من الكتابة ذائقة تعودت على نمط آخر غذته القرون ، فإذا بها أمام نص ينتج معناه بطريقة مغايرة لما ألفت .

ولعل جماعة الرابطة القلمية كانت أبعد في التجديد من جماعة الديوان ومن جماعة أبولو ، ذلك أن جماعة الديوان كما يقول محمد مندور : « لم تخلق مدرسة شعرية ولم ترب تلاميذ وأتباعا »[1] ، وهو رأي يكتمل بما ذهب إليه أدونيس حين قال : « إذا ألقينا نظرة على النتاج الذي تركه جماعة الديوان فإننا نرى أنهم لا يشتركون إلا سلبيا ، أي في ما رفضوه ، أما ما فعله كل منهم على صعيد الانتاج الشعري فمغاير لما فعله الآخر »[2] ولكن لا ينبغي أن نتجاهل ـ رغم ما قاله مندور وأدونيس ـ دور جماعة الديوان في حملتهم على « الأصنام » ودورهم في الدعوة الى تجديد في الشعر يجمع بين مفهوم الشعر وصياغته ، فالشعر ـ عندهم ـ تعبير عن الذات ، و « المعاني الشعرية » هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه ، وهو تصور يقود حتما الى وجوب التعرف على الشاعر من خلال شعره ، إذ الشعر تعبير عن الذات الشاعرة ، والشعر لديهم ـ كما هي لدى جماعة الرابطة القلمية ـ واسع كالحياة ، عميق منفتح لا يحده حد ، بل هو شامل لآفاق النفس والوجود ، وظيفته تعميق الحياة وتوسيع الأفق ، لا يصدر إلا مدفوعا بعامل داخلي لا سلطان فوقه ، حتى يعكس موقف الشاعر ورؤيته الكون ، ولا يتحقق هذا النوع من القول الشعري إلا في صياغة جديدة طليقة من كل قيد ، لا تنشىء على مثال ، ويغدو العمل الفني ـ بما له من اكتمال وما فيه من حياة ـ تاما ، وان شئنا الاجمال قلنا أن جماعة الديوان كانت تدعو الى ما سيعرف لدى النقاد بعدهم بالوحدة العضوية كما دعا اليها جماعة الرابطة .

أما جماعة أبولو ، فقد تكونت بعد أن انفرط عقد جماعة الرابطة وبعد أن تشتت شمل جماعة الديوان ، وهذا كفيل بأن يجعل المنتمين الى هذه الجماعة متأثرين - إن قليلاً أو كثيراً ، بسابقيهم من الجماعتين ، ينهجون نهجهم ويواصلون ما بدأه أسلافهم ، غير أن ما سعت إليه جماعة أبولو لم يكن ليبلغ ما يمكن تسميته بمدرسة أدبية ، وقد لفت الشابي نظرنا الى ذلك حين أقر في المقدمة التي كتبها لديوان أحمد زكي أبي شادي (رأس حركة أبولو) ، « الينبوع » ، تحت عنوان : « إلمامة » بأن هذه الحركة لم تصبح مذهباً واضح الحدود والمعالم مازالت ثورة مشبوبة وإيماناً قوياً عميقاً ، ثورة في سبيل حرية الشعر وايماناً بسمو الغاية وجلال المبدأ (. . .) أجل ، هي ثورة مازالت تختلط فيها المطامح والميول وتضطرب فيها أصول المذاهب اضطراب البذور في حميل السيل »(٣) .

ولا ينبغي أن يفوتنا أن جماعة أبولو ، كجماعة الرابطة من قبلهم ، دعوا الى ترجمة الشعر الأجنبي حتى يتعرف عليه العرب ، فتحقق تلك الترجمة تطعيماً للأدب العربي ، أضف الى ذلك أن جماعة أبولو دعت الى الكتابة على نمط الشعر الحر الذي دعا اليه أمين الريحاني ، وواصلت ما بدأه الرابطيون من كتابة الشعر القصصي والرمزي ، يستلهمون فيه بعض الخرافات أو بعض الأساطير أو القصص الديني .

واذا ما تجاوزنا الحركات التجديدية الثلاث وتخطينا عتبة الحرب العالمية الثانية ، وجدنا أنفسنا مدفوعين الى الحديث عن مجموعة من الشعراء الشبان - وقتها - ظهرت في العراق واتخذت في الشعر مسارا يختلف جوهريا عن مسار الشعراء العرب والرومنطيقيين ، إذ اختارت نبذ « نظام بياني » و « نسق تعبيري » ساد قرونا ونادت بنظام جديد مختلف سيكون له بعيد الأثر في بلورة حركة الشعر الحر أولا ثم حركة جماعة مجلة « شعر » بعد ذلك .

فقد عمد بعض شعراء العراق الشبان - في مرحلة أولى يمكن تحديدها بحوالي ١٩٤٧ - الى التخلي عن الشكل العروضي الكلاسيكي ، ثم انتقلت عنايتهم الى المضمون الشعري ووسائله التعبيرية حتى يكتمل ما كانوا يرومونه من تعبير ، وكان دعامة هذه الحركة الناشئة ثلاثة : بدر شاكر السياب ونازك الملائكة

وعبدالوهاب البياتي ، غير أن هذا الثالوث العراقي لم يكن متجانسا ولا كانت محاولة اعضائه على نسق واحد ، وان كانت أهميته تكمن في أنه بدأ حركة سرعان ما انضم اليها شعراء آخرون في العراق وخارجه ، وهي ظاهرة تدل دلالة واضحة على أن جيلا جديدا من الشعراء قد نشأ وتبنى ذلك التصور والتحول الذي بدأه الثالوث العراقي وأن ذلك النمط الجديد من الشعر يبدو رد فعل ذلك الجيل تجاه الشعر الكلاسيكي والاحيائي والرومنطيقي على حد السواء .

٢ ـ ٢ ـ جماعة مجلة « شعر » :

لقيت الحركة التي بدأها الثالوث العراقي صدى واسعاً في العراق وخارجه ، ولو كان المجال مجال تقصي أسماء الذين ساروا على نهج السياب أو البياتي أو الملائكة لطالت القائمة لتبيّن لنا ان أتباعهم موزعون بين سوريا والأردن ومصر والسودان وفلسطين ، غير ان لبنان الذي كان ـ منذ بداية عصر « النهضة » موطن تجديد وموطن دعوة إلى التجديد في مختلف مجالات الأدب قد وجد شعراؤه أنفسهم في وضع متخلف عمّا بلغه الشعر من تجديد في العقد السادس من هذا القرن على أيدي شعراء عراقيين ومصريين ، فمازال بشارة الخوري وإلياس أبو شبكة وسعيد عقل وصلاح لبكى يملأون الفضاء الشعري اللبناني ، وإذا ما استثنينا خليل حاوي ، أمكننا أن نؤكد غياب حركة تجديدية في الشعر بلبنان غيابا كاملا ، غير أنه من المفارقة أن نجد المجلات اللبنانية هي التي احتضنت محاولات التجديد الطليعي في الشعر من مختلف الأقطار العربية ، فمن ينكر دور مجلة « الآداب» أو « الأديب » في نشر القصائد الأولى من الشعر الحر وإن لم تتمحضا لنشر الشعر دون سواه ؟ لذلك ، تبدو نشأة جماعة « شعر » وائتلافها وتأسيس مجلتها على بعض الغرابة إذ ما تذكرنا أن جيل الشعراء الشبان الذين انطلقوا في كتابة الشعر الحر قد وجدوا في مجلتي « الآداب » و « الأديب » منبرا يذيعون منه تجاربهم الشعرية . غير أن الناظر في محتوى المجلتين أواسط الخمسينيات يلاحظ بيسر أنهما لم تكونا وقفا على نشر التجارب الجديدة ، وأن نسبة الجديد مما كانتا تنشران وقتها محدودة بالنسبة إلى ما كانتا تنشران من شعر

رومنطيقي ومثله ، أضف إلى ذلك أن مجلة « الآداب » كانت ذات اتجاه « قومي عربي » ساعدت جملة من الظروف على دعمه (نكبة فلسطين ـ العدوان الثلاثي على مصر ـ صعود الناصرية ـ اشتداد ساعد حزب البعث . . .) ، « فأضحى من الضروري أن تقوم جبهة جديدة على غير تلك الأسس المرحلية ، وكان لابد من منبر جديد يحمي التجربة الحديثة في مرحلتها الجديدة ، مرحلة الانتقال (. . .) إلى أبواب الرؤية الحديثة للشعر والعالم ، وقد حاولت مجلة « شعر » اللبنانية أن تكون هذا المنبر الجديد » [٤] .

وقد بدأ التفكير في انشاء مجلة متخصصة في « الشعر الحديث » قبل صدور مجلة « شعر » بما يزيد عن السنة ، وقد انطلق يوسف الخال ، بعد عودته من اقامة طويلة بالولايات المتحدة ، ساعيا إلى تحقيق ذلك المشروع صحبة مجموعة من الشبان من جيله ، فعمدوا إلى الاتصال بالشعراء في لبنان ووجدوا تعاطفا ومساندة من لدن الداعين إلى الشعر المنثور وإلى الشعر باللغة الدارجة (الزجل) بلبنان ولكن ذلك لم يكن كافيا لبعث مجلة متخصصة في الشعر الحديث ، ولم يتعاطف مع الحركة من شعراء لبنان المعروفين سوى خليل حاوي ، فاتجه يوسف الخال ساعيا إلى استقطاب عدد من الشعراء غير اللبنانيين ، وصادف ذلك مجيء عدد من الشعراء السوريين إلى لبنان ، هربوا إليه باتجاهاتهم السياسية (فقد كان أغلبهم ينتمي إلى الحزب القومي الاجتماعي السوري الذي لم يعد له مكان أمام المد القوي ممثلا في حزب البعث) ومن بين هؤلاء الشعراء علي أحمد سعيد (أدونيس) الذي سيكون ركيزة أساسية في هذه الحركة .

وأثمرت اتصالات الجماعة بالشعراء العرب ، فجاءت الردود مشجعة على انشاء مجلة تقصر همها على خدمة الشعر الحديث ، فتكونت بذلك أول نواة من الشعراء كانت تضم يوسف الخال وأدونيس ونذير العظمة وأول نواة من النقاد الشبان ومنهم أسعد رزوق وأنسي الحاج وخالدة سعيد .

وأعلنت الجماعة عن تأسيس مجلة أدبية شهرية تصدرها دار مجلة « شعر » في أربعة أجزاء في السنة مؤقتا (جانغي ـ أفريل ـ جويليه ـ سبتمبر) ويرأس

تحريرها يوسف الخال نفسه ، كما أعلنت أنها تنوي تنظيم لقاءات أسبوعية تلتئم مساء كل خميس تكون مفتوحة أمام كل المهتمين بشؤون الشعر ، وأطلقت على هذه اللقاءات اسم : « ندوة مجلة شعر » أو « خميس شعر » فتكون وسيلة أخرى لربط الصلة بين الشعراء والنقاد وكل من له ميل إلى هذا الاتجاه .

وقد عمدت الجماعة إلى طريقة أخرى لبث أفكارها ومبادئها ، وذلك بتقديم بعد الدواوين الصادرة في مختلف البلدان العربية يتولاه نقاد الجماعة حيناً وشعراؤها حينا آخر ، فساعدوا على بيان أهم المنطلقات التي يدرسون منها الشعر ، وعلى تفهم عدد من دواوين الشعراء الشبان التي كانت تلقى صدورا واعراضا لما كانت تنعت به من غموض أو تمحل ، كما أنهم مهدوا لبث مبادئهم من خلال تقديمهم بعض الشعراء غير العرب ، وذلك بترجمة بعض نصوصهم وارادفها بدراسات (تختلف متانة وعمقا) عن شعرهم وعن رؤاهم الشعرية ، وكانت نية الجماعة واضحة : التعريف بالانتاج الشعري الحديث الذي كان يصدر خارج البلاد العربية بلغات أجنبية (هي غالبا : الفرنسية والانجليزية والألمانية) حتى يطّلع العرب على ماوصل إليه الشعر « العالمي » من تصور ، فتروج جملة من أنماط الكتابة الشعرية وتدخل مجال اللغة العربية ويستلهمها شعراؤها الجدد .

والحق انه ينبغي لنا ألا ننظر إلى هذه الجماعة كما لو كانت شديدة الالتحام تامة التجانس ، فقد توزع جماعة مجلة شعر ـ بحكم عوامل تربوية ودراسية ودينية وغيرها ـ بين الثقافتين الفرنسية والانجلوسكسونية ، فكان من أبرز ممثلي الثقافة الأولى : أدونيس ، أنسي الحاج ، شوقي أبو شقرا ، عصام محفوظ ، خالدة سعيد ، كمال خير بك ، وكان من أبرز ممثلي الثقافة الأخرى يوسف الخال وجبرا ابراهيم جبرا وتوفيق صايغ وابراهيم شكر الله وغيرهم ، وكان اغلب من ساندوا المجلة وساهموا في نشاطها موزعين على هذين الفضاءين الثقافيين ، باستثناء فؤاد رفقة الذي كان ذا ثقافة ألمانية .

وقد نتج عن انتماء أعضاء الحركة إلى ذلك الفضاءين الثقافيين بعض الصراع حول الشكل الذي يمكن أن تنبني عليه القصيدة الحديثة :الشكل الانجليزي المعروف بالشعر الحر (Free Verse) أم الشكل الفرنسي المعروف بقصيدة النثر

(Poeme en prose) ، ولاح في بداية أمر المجلة ان الكفة راجحة لصالح ذوي الثقافة الانجلوسكسونية والشعر الحر، إذ كانت تجربتهم قد بلغت بعض النضج من خلال ابداع شعري امتد على عقد من السنين ، أما ذوو الثقافة الفرنسية فلم يكن لهم ـ في بداية أمرهم ـ موقف واضح معلن ، سوى بعض التعليقات العابرة التي تتخلل نصوصهم النقدية الأولى ، نصوص أنسي الحاج أو خالدة سعيد ، حتى انتبهوا ـ آخر ١٩٥٧ ـ إلى بعض النماذج الشعرية التي كان ينشرها محمد الماغوط في بعض المجلات اللبنانية ، وهي نماذج لا وزن لها ولا تفعيلة ولا قافية ، ولكنها نماذج تؤيد ماكانوا ينادون به من وجوب كتابة شعر جديد كل الجدة في مبانيه وفي معانيه ، فصار الترويج لمثل هذا الشعر ديدنهم ، وخاصة أن الماغوط قد وفر لهم ـ من خلال كتابته الشعرية ـ الحجة القاطعة على أن العربية تقبل مثل ذلك الشعر . فازداد نشاط ذوي الثقافة الفرنسية ، وانطلقوا في حركة ترجمة كثيفة للنصوص الفرنسية المعبرة عن أفكارهم أو القريبة منها ، وراحوا يخصصون في كل عدد من أعداد المجلة ـ تقريبا ـ مساحة مهمة نسبيا يضعون لها عنوان : « رسالة من باريس » يذيعون فيها أخبار الشعراء الفرنسيين المعاصرين ويعرفون بإنتاجهم وبمعاركهم ، ويتتبعون من خلالها ما يطرأ على الحركات الشعرية الفرنسية ، وقد وردت في العدد الأخير من مجلة « شعر » ، (صيف / خريف ١٩٦٤) قائمة ذكر فيها الشعراء الذين « ظهروا في مجلة شعر » يطول استعراض جميع أسمائها ، ولكن نذكر منهم ـ تمثيلا ـ : إيف بونفوا (Y. Bonneroy) ، سان جون بيرس ، رينه شار ، بول كلوديل ، أرتور رامبو ، جول سوبرفييل (J. Supervielle) جاك بريفير ، بول فاليري ، انطونان أرتو ، بيارجان جوف ، تريستان تزارا ، هنري ميشو ، أندري بروتون وغيرهم ، وهي قائمة ـ لو قارناها بقائمة الشعراء الذين يكتبون بالانجليزية ـ لا تدع مجالا للشك في الجهد الذي بذله ذوو الثقافة الفرنسية في التعريف بالشعر الفرنسي الحديث والمعاصر بداية من بودلير إلى بداية الستينيات ، وهو جهد يزداد لدى الناظر تأكدا إذا ما استعرض محتويات « رسالة من باريس » من اعداد مجلة « شعر » ، وسنكتفي ، تمثيلا أيضا ـ بإيراد هذا الجزء من إحدى هذه

الرسائل ، اقتطفناه من العدد ٢٧ (صيف ١٩٦٣) ص ١١٣ : « هل كان متوقعا من ساحة البانتيون (Place du Pantheon) بموقعها المهيب أن تفسح يوما ما المجال لمواجهة بين الشعر والصورة ؟ من الصعب تخيل هذا ، وبالرغم من ذلك ، فإذا أنت تركت إلى يمينك معبد الرجال العظام ، دخلت إلى مكتبة سانت جنفييف (Bibliotheque Ste Genevieve) في الطابق الأرضي في المكتبة تعرض أسرار الشعر الحديث . وإلى هنا دعا رينه شار (R. Char) وجورج براك (G. Braque) بعض اصدقائهما في مطلع ايار [مايو] الماضي ، ترى هل كان شاعر Lettera amorose (٥) يعلم عندئذ أن هذه التظاهرة للصورة (. . .) ستعطي شعر الألفاظ مكانا أكبر ؟ كان لابد للمتفرج أن يؤخذ بمنتهى بساطة رسم براك الذي وضع إلى جانب الغنى الكامن في نص رينه شار . إن الشاعر في زمن العزلة الكبرى هذا ، يبقى وحده مالك أجهزة أسرار التعبير : « أيتها الأقمار ، أيها الليل ، إنك ذئب من المخمل الأسود ، قرية على سهرة حبي » . شعر رينه شار يزرع المسافات الواسعة التي تتألف منها ذاكرتنا ، إنه يعيدنا ، ونحن نلهث ، إلى صفحات رغائبنا ، أن نهبط يعني أن نتقدم ، وضجيج القصيدة يعيدنا إلى ضجة الطفولة ، إلى فوضى الظلال العتيقة ـ تلك الفوضى الغامضة . انه في الحقيقة شعر جميل !

إن هذا النص الذي سقناه ، يبين بوضوح تأثر الجناح الفرنسي في جماعة « شعر » أخبار الحركة الشعرية الفرنسية وأصداءها ، كما يبين اهتمامه بالشعر الفرنسي اهتماما يفوق اهتمام الجناح الانجلوسكسوني الذي كان أقل نشاطا في هذا المجال ، رغم أنه جناح وافر العدد موفور العدة ، إليه ينتمي يوسف الخال ، مدير المجلة ، والسياب وغيرهما .

إنه لا مجال للشك لدينا في وقوع ذوي الثقافة الفرنسية تحت تأثير الشعر الفرنسي الحديث ، بداية من بودلير فالرمزيين والتكعيبيين ووصولا إلى السرياليين ومن بعدهم من المعاصرين في دعوتهم إلى تجديد الشعر حتى يكون ملائما لروح العصر ، عبر تغيير كلي لنمط القول الشعري ، لأن الشعر الحديث « موقف من الحضارة الانسانية ومن الانسان ومن الوجود » (٦) ، ولا يستتب الأمر لهذا الموقف الجديد إلا بإقامة عقلية جديدة مثلها الأعلى في المجتمعات

الغربية التي تحتضن اليوم « حضارة الإنسان المتراكمة عبر التاريخ (. . .) [لأنها] نتيجة مجهود الإنسان في كل مكان »(٧) ، فهي « حضارتنا نحن بقدر ماهي حضارة الفرنسي والألماني والروسي إلخ . . . ونحن لا قيمة [لنا] ولا مستقبل لنا في العالم العربي ، إن بقينا خارجها ولم نتبنها من جديد ونتفاعل معها وننفعل فيها ، إنها لنا ، وهي نحن بكل مآثرها وعيوبها ، بكل قوتها وضعفها ، بكل ما تضن به أو تعطيه للإنسان في جيلنا وفي الأجيال الآتية »(٨) .

تلك بعض الأسس النظرية التي سعى جماعة مجلة شعر من خلالها إلى تبرير تأثرهم بالشعر الغربي بوجه عام ، وباتباع بعض أنماطه ـ وخاصة قصيدة النثر الفرنسية بوجه خاص ـ فعملوا على التعريف بالنصوص الشعرية من خلال ترجمتها وبالشعراء الذين كتبوها وبالنصوص النقدية والنظرية المواكبة لها حتى وقعت بين أيديهم دراسة أعدتها سوزان برنار Suzanne Bernard عن قصيدة النثر [الفرنسية] من بودلير إلى الان [الخمسينيات] ، وقد صدرت عن دار نيزي Nizet سنة ١٩٥٩ ، فكانت ضالته المنشودة ، وكانت منبعهم الجم ، ومرجعهم الأكبر (٩) ، الذي يعودون إليه كلما ارتج عليهم القول أو أشكلت عليه السبل في سعيهم إلى إقامة معادلة يكون فيها النص الشعري ذا طاقة إيحائية دون أن يكون بعيدا عما ألفه الناس من ضروب الكلام .

٢ ـ ٣ ـ مجالات التأثر بقصيدة النثر الفرنسي :

إن الحديث عن تأثر جماعة مجلة « شعر » بقصيدة النثر الفرنسية يدفع حتما إلى تتبع ذلك التأثر في مجال الإبداع الشعري وفي مجال النصوص التنظيرية أو النقدية التعريفية ، غير أننا سنقتصر ـ في هذا الحديث ـ على هذا الجانب الثاني ، وهو جانب قد رفد إلى حد كبير الجانب الابداعي وكان له سندا حتى يتمكن الشاعر من مقارنة ما بلغه الشعر العربي من تطور بما وصل إليه الشعر الفرنسي وما قطعه من أشواط ، خاصة في باب طرق استعمال اللغة حتى تدخل الشعر العربي سنن في « الكلام » جديدة لا تستجيب لمنطق اللغة العربية الكلاسيكية ، وقد علق ابراهيم السامرائي على هذه اللغة الجديدة المتأثرة بلغة الشعر الأوروبي فقال :

« ولما قيض لهؤلاء المتأدبين الاطلاع على اللغات الأوروبية وكان لهم أن يحذقوها أو أن يقرأوا آدابها فتنكشف لهم آفاقا جديدة في التفكير مما هو معروف في مذاهب الأدب الغربي ، بدأ الأدب الجديد يأخذ طابعه وجوهره ومكانته ، وهو يؤكد هذا كلما مرت الأيام وكثر اتصال هؤلاء المتأدبين بالغرب »(١٠) .

وإذا ما اقتصرنا على هذا الجانب الثاني ـ ونعني به أهم النصوص النقدية التعريفية والنظرية ، رأينها أنها تنقسم إلى قسمين كبيرين :

* قسم كان الحديث فيه عن قصيدة النثر مضمنا في فصول لم تعقد في الأصل لها ، وهو قسم مبثوث في الأعداد العشرة الأولى من مجلة « شعر » .

* قسم تعرضوا فيه ـ بصريح العبارة ـ إلى قصيدة النثر ، دون تسميتها حينا أو بذكر المصطلح حينا آخر ، وكان ذلك بداية في العدد الحادي عشر من مجلة « شعر » ، وقد أثار هذا الحديث جدلا وسجالا سنعود إلى تفصيل الحديث فيهما .

وتضاف إلى هذين القسمين مقدمة ديوان « لن » لأنسي الحاج ، كتبها بعد اطلاعه على كتاب سوزان برنار الذي مر ذكره ، وقد أشار هو إلى ذلك .

إن الناظر في هذه الفصول يتبين أنها تسير طردا في اتجاه الدعوة إلى قصيدة النثر وبيان أسسها ومبررات اختيار الكتابة وفق نمطها ، كما يتبين أن الجماعة وجدت في دراسة سوزان برنار دعما لدعوتها ، خاصة أن تلك الدعوة ـ وإن كانت تنطلق من سعي إلى تجديد الشعر حدا ووظيفة وصياغة ورؤية ـ لم تكن مواصلة للحركات التي عرفها الشعر العربي الحديث قبلها ، من شعر منثور أو نثر شعري مع جبران والريحاني وغيرهما .

٢ ـ جماعة شعر وقصيدة النثر الفرنسية :

تنخرط قضية « قصيدة النثر » في قضية أخرى أعم منها وأشمل ، وهي قضية « الشكل الشعري » الكفيل بالاستجابة إلى ما يريد الشاعر الحديث التعبير عنه ، سواء اتصل الأمر بالبناء الخارجي للنص الشعري أم ببنائه الداخلي ، وهي مسألة على صلة بالتجربة الشعرية ، وقد كان المنطلق في هذا الباب الالحاح

على ضرورة تجديد الشعر حتى يكون مستجيبا لتجربة الشاعر الحديث ، ونسوق على هذا بعض ما كتبه يوسف الخال منذ العدد الثالث من « شعر » : « نحن نجدد الشعر لا لأننا قررنا أن نجدد ، نحن نجدد لأن الحياة بدأت تتجدد فينا أو قل تجددنا (. . .) القافية التقليدية ماتت على صخب الحياة وضجيجها ، الوزن الخليلي الرتيب مات بفعل تشابك حياتنا وتشعبها وتغير سيرها ، وكما أبدع الشاعر الجاهلي شكله الشعري للتعبير عن حياته ، علينا نحن كذلك أن نبدع شكلنا الشعري للتعبير عن حياتنا التي تختلف عن حياته . من هنا كان شعراء هذا الجيل مدعوين إلى إبداع أشكال جديدة مستمدة طبعا من عبقرية اللغة العربية وتراثها الشعري ومستفيدة إلى أقصى حد من تجارب الشعراء في العالم المتحضر »(١١) .

أفلا يذكرنا هذا بما كان ينادي به الشعراء في فرنسا بداية من « بودلير » من وجود ابتداع نمط شعري جديد يكسر ذلك الطوق الذي ورثوه عن الشعر التقليدي ليؤسس أشكالا شعرية أكثر مرونة وأكثر قدرة على التعبير عما يعتمل في الحياة الحديثة من تناقض حينا ، ومن اختلاف أحيانا ؟ أفلسنا نرى في كلام يوسف الخال الذي مر ذكره صدى لروح الثورة التي شنها الرمزيون في أول أمرهم على أشكال الشعر الجامدة ومقتضيات تلك الأشكال التي كانت تفرض عليهم نمطا من الكتابة الشعرية ؟

وكأن يوسف الخال لم يكتفِ بالدعوة إلى « إبداع أشكال جديدة » ، فعمد إلى نشر بعض المقطوعات من الشعر المنثور ألفها جبرا ابراهيم جبرا ، ولكن المرحلة الأولى من تجربة جماعة مجلة شعر لم تكن مطبوعة بالقضية التي ستتبلور وتطفو على السطح في المرحلة الثانية وهي قضيّة « قصيدة النثر » التي ستطرح ببعض الالحاح منذ قدوم الشاعر السوري محمد الماغوط ونشره بعض قصائده في مجلة « شعر » وهي قصائد لا وزن لها (وإن كان حرا) ولا قافية (وإن كانت متغيرة) ، لفتت نظر بعض أفراد الجماعة ، لما تنطوي عليه من قدرات تعبيرية تحرر الشاعر تحريرا نهائيا من الشكل التقليدي .

وما من شك في أن ثقافة العديد من أعضاء حركة « شعر » كانت كفيلة باطلاعهم على تجارب الشعراء الغربيين (الفرنسيين بشكل خاص) في مجال

« قصيدة النثر » ولكن تجربة الماغوط قدمت لهم حجة اضافية ودليلا آخر على أن « قصيدة النثر » ممكنة الانجاز بالعربية أيضا ، إذا ما استطاع الشاعر أن يعوض الوزن والايقاع والقافية بعناصر جمالية اضافية تجعل الكلام دوما من صنف الشعر ، فانطلقت الدعوة المنادية بالتحول عن اعتبار القافية والوزن من ضرورات الشعر ومن مميزاته الأساسية عما سواه من الكلام الأدبي ، وبالتخلي عن الموسيقى الخارجية للنص الشعري ، متعللين بوجوب التخلص من الإطار الشعري التقليدي إذا ما أراد الشاعر المعاصر أن يكون وفياً لتجربته الذاتية المعاصرة ، إذ أن الشاعر ، وإذا ما بقي وفياً وفاءً غير مشروط بالتقاليد الشعرية العربية فقد حكم على نفسه بالموت ، وإذا ما بقى الشعر في حدود الأشكال الشعرية التقليدية فقد انتحر ، وبذلك تستتب الدعوة صريحة إلى التحرر والانعتاق من كل ما ورثناه من تقاليد متخلفة متحجرة في مختلف ميادين الحياة ومنها الشعر على حد قول يوسف الخال في افتتاحية العدد الثاني عشر من مجلة « شعر » ، و « وقد يؤدي ذلك إلى ضرب من الفوضى ولكنها فوضى لا تخيف بقدر ما يخيف البقاء في حدود نظام عقيم عاجز إذ سنخرج من هذه الفوضى بحياة جديدة في حين أننا لن نجني من ذلك النظام سوى الموت » .

ويصدر سنة ١٩٥٩ (دار العلم للملايين ـ بيروت) ديوان لهلال ناجي بعنوان : « ساق على الدانوب » فيكون فرصة لأنسي الحاج ليواصل ما بدأه يوسف الخال وغيره من أعضاء الجماعة من حملة تنادي بالتخلي الكامل عن الوزن والقافية ويكتب فصلا نقديا يقدم فيه الديوان نقتطف منه بعض الجمل تمثيلا : « يتولى قاريء هذا الديوان شعور طافح بالأسف يلجئه إلى نفض اليد من كلّ بارقة أمل بتغيير الشعر العربي المعاصر ، وإلى التسليم باستمرار الوضع الصحراوي في هذا الشعر (. . .) كيف يتوصل شعراء الجاهلية المعاصرون إلى أن يطمئنوا لشعرهم ؟ قبل ذلك ، كيف يتوصلون إلى كتابة هذا الشعر وهم معنا هنا ، في عالم تمزق وتشقق آلاف المرات ومزق وشقق ساكنيه معه (. . .) الجاهلية المعاصرة في الشعر ، هي مثول الشاعر ، احساسا وتعبيرا في الماضي (. . .) يمكننا ان نسمي ذلك (. . .) منتهى الولاء إذ يبدو من صميم

المباديء الجاهلية ذلك الانشداد إلى الخلف (. . .) شعر اليوم يتخطى نفسه في كل شيء ، في اللغة والبناء والملء ، في الاحاطة بل في التقدم ، في الكشف في تنبوء ذي شكل جديد (. . .) وإذا عرضت هذه القصائد على المحافظين وخيرتهم بينها وبين قصائد حديثة ، لنقل أنها خارجة تماما على الوزن والقافية أجابوك أن الوزن والقافية يشفعان بأضعف قصيدة ويعليانها على أروع « كلام نثري » جميل ، ويقصدون القصيدة الحديثة ، بمعنى أن الوزن والقافية هما رأس عصابة ويمكن أفراد العصابة أو يقترفوا ما شاؤوا من الجرائم مادام ظهرهم مرهوب الجانب . أما القصيدة الحديثة فجزء من مؤامرة على التقليد العربي (. . .) إن لم تكن هكذا فما نفعها ؟ المؤامرة على التقليد العربي يجب ألا تكون ماثلة في النيات وحسب ، بل يجب أن تخرج إلى حيز الفعل أيضا ، فالخيانة كما يقول كورنيه (Corneille) أشرف من الاستبداد ، أن نخون تقليدا عربيا لم يعد يعكسنا ليس شرفا لنا وحسب بل هو قبل ذلك عمل طبيعي (. . .) لا علاقة لنا بالشعر الجاهلي ـ الاموي ـ العباسي الرجعي المعاصر ، لأننا نحن « المعاصرون » ، لأننا شاهدو حياة مختلفة مستقلة تطلب شعرا عربيا من نوع آخر ، نحو هذا الشعر نسير ، وعلى جثة الجمود والعقم أولا .

لعل ما يشفع لنا في ايراد هذا الشاهد ـ على طوله ـ ماله من دلالة لا تدع مجالا للشك في تأثر بعض أفراد جماعة « شعر » بما عرفه الشعر الفرنسي من تطور قاده شيئا فشيئا إلى « قصيدة النثر » ، فقاريء هذا الفصل لا يستطيع مقاومة ما يثيره فيه من إغراء يدعوه إلى مقارنته بما شهده الشعر الفرنسي من سعي إلى كسر الحدود وتحطيم الأغلال التي كانت تفرضها على الشاعر جملة من التقاليد والأعراف تخنق روحه الشعرية المتطلعة وتدعوه إلى التخلص من ربقة القافية والأوزان وسائر قواعد النظم حتى يتمكن الشاعر من خلق لغة خاصة به يعبر بها عما في نفسه هو دون سواه في حالة ما من حالاتها وأطوارها . والحق أن قاريء حديث أنسي الحاج يجد نفسه مدفوعا ألى استحضار ما أصاب جيل الشعراء الفرنسيين الذين بدأوا ولوج ميدان الشعر في العقد التاسع من القرن الماضي ، من مرارة الهزيمة وخيبة الثورة واندحار القيم التي كانوا يؤمنون بها ، ففقدوا

الثقة في كل ما حولهم وتحولوا عن المثل التي كانت سائدة قبلهم (١٢)، ومالوا إلى شعر لا يحترم الوزن ولا اتساق الأبيات ، بل يقطع كل صلة بتلك التقاليد الأدبية ، جاعلين من الشاعر « رمبو » Rimbaud نموذجا في الرؤية الشعرية التي تتولد عنها ثورة على العالم الجامد المقنن المعقلن ، كما يتولد عنها بحث عن لغة شعرية جديدة تكون أداة تلك الثورة ، ولعل كلام أنسي الحاج غير غريب أيضا عن بعض ما ورد في « البيان المستقبلي » الذي كتبه « أبو لينير » Apollinaire من وجوب التخلي نهائيا عن اللعبة القديمة التي يقوم على سياقها نسق الأبيات (١٣).

فقصيدة النثر ـ كما يبدو ـ قد استتب لها الوجود واكتمل لدى جماعة مجلة شعر (وإن كان بينهم اختلاف بشأنها ، فإنه لم يكن إلا ثانويا) ، وقد تأكد وجود هذا النوع من الشعر حين تولت دار مجلة شعر نشر ديوان محمد الماغوط : « حزن في ضوء القمر » (١٩٥٩) واتبعته بدواوين أخرى منها : تموز في المدينة لجبرا ابراهيم جبرا ، و « لن » لأنسي الحاج ، و « القصيدة ك » لتوفيق صايغ ، و « ماء إلى حصان العائلة » لشوقي أبي شقرا (الذي فاز بجائزة شعر لسنة ١٩٦٢) وصاحب نشر هذه الدواوين مقالات نقدية في مجلة شعر ، منها المقال الذي قدمت به خالدة سعيد ديوان الماغوط ، ومقال أدونيس في التعريف بقصيدة النثر نضيف إليها مقدمة أنسي الحاج لديوانه « لن » .

١ ـ ديوان : « حزن في ضوء القمر » (للماغوط) ، تقديم خالدة سعيد :

قدمت خالدة سعيد ديوان « الماغوط » في العدد الحادي عشر من مجلة شعر (صيف ١٩٥٩) فقالت : « مجموعة شعرية لم تعتمد الوزن والقافية التقليديتين ، وغالبية القراء في البلاد العربية لا تسمي ما جاء في هذه المجموعة شعرا باللفظ الصريح ، ولكنها تدور حول الاسم فتقول إنه (شعر منثور) أو (نثر شعري) أو (نثر فني) وهي مع ذلك تعجب به وتقبل على قراءته ، ليس على أساس أنه نثر يعالج موضوعات أو يروي قصة أو حديثا ، بل على أساس أنه مادة شعرية لكنها ترفض أن تمنحه اسم الشعر . وهذا طبيعي ، من وجهة نظر

تاريخية ، بالنسبة للقراء العاديين ، أما النقد ، فيجب أن يكون أكثر جرأة ، أن يسمي الأشياء بأسمائها الحقيقية ، وأنا أعتبر هذا « النثر الشعري » شعرا »[١٤].

فثارت ثائرة نازك الملائكة وكتبت فصلا تنتقد فيه هذا النمط من الكتابة بدأته بقولها : « شاعت في الجو الأدبي في لبنان بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية ، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتبا تضم بين دفاتها نثرا طبيعيا مثل أي نثر آخر غير انها تكتب على أغلفتها كلمة « شعر » ويفتح القاريء تلك الكتب متوهما أنه سيجد فيها قصائد مثل القصائد ، فيها الوزن والإيقاع والقافية غير أنه لا يجد من ذلك شيئا ، وإنما يطالعه في الكتاب نثر اعتيادي مما يقرأ في كتب النثر (. . .) فلماذا كتبوا على الغلاف إنه شر ؟ أتراهم يجهلون حدود الشعر أم أنهم يحدثون بدعة لا مسوّغ لها ؟ »[١٥] .

وإن لم يكن المجال متسعا لدراسة الجدل الذي قام بين الناقدتين والنظر في خلفياته ومرتكزاته الفكرية ، فإنه من المفيد مع ذلك أن نشير إلى أن نازك الملائكة قد أدركت أن حديث خالدة سعيد وسائر جماعة « شعر » الذين دافعوا عن « قصيدة النثر » قد انطلقوا في حديثهم من تأثر واضح بالشعر الغربي عامة والشعر الفرنسي الحديث خاصة ، وهو ما يؤكده قولها : « هذه خلاصة دعوة مجلة شعر » التي تصدر في بيروت بلغة عربية وروح أوروبية ، وقد دعت إليها في عنف وأثارت حولها ضجيجا متصلا خلال السنين الماضية وتطرف حاملو الدعوة فذهبوا إلى أن المستقبل الأوحد إنما هو لهذا (الوزن غير التقليدي)[١٦] .

وإذا ما عدنا إلى الفصل الذي قدمت به خالدة سعيد (باسم مستعار وقتها هو خزامى صبري) هذه المجموعة الشعرية لمحمد الماغوط ، أمكننا أن نستخلص أولا أن جماعة « شعر » من خلال نشر المجموعة بدار النشر التابعة لها ، ثم من خلال هذا الفصل وغيره ، قد عملت على تكريس هذا النمط الجديد من الكتابة الشعرية واعتباره أمرا واقعا ، والدعوة إليه والترويج له واعتباره قائما على أنقاض الشعر التقليدي ، وهو ما نقرأه في قولها : « عناصر الشعر القديم الرئيسية هي الوزن والقافية ، فهي الآنية التي تمسك بالمادة الشعرية ، جاء بعض الشعراء الحديثين ليتخلوا عنها ، فكسروا الآنية واندلق الشعر حيا بين

أيديهم ، وبالطبع حاولوا أن يتوصلوا إلى أسلوب يمكنهم من الاحتفاظ بالشعر على الرغم مما فعلوا »[١٧]، فإذا ما فرغنا من قراءة هذا ذكرنا المسار الذي اتبعه الشعراء الرمزيون في فرنسا بداية من النصف الثاني من القرن الماضي ، بدءا بخروجهم عن قواعد النظم التقليدية ومناهضتها والالحاح على أنها لم تعد صالحة للكتابة الحديثة في الشعر ، ووصولا إلى بحثهم المطرد عن شكل تعبيري جديد خال من الفوضى ، منتظم انتظاما مخصوصا ، بعيد عن الهجنة ، لا يقف في منتصف الطريق بين النثر والشعر ولا يرضي السهولة المخلة ولا التمحل الفج ، وهو ما أكدته خالدة سعيد بقولها : « فالتخلص من الوزن والقافية الذي حسبه الناس سهولة ، هو صعوبة لا يتخطاها سوى الشعراء وحدهم »[١٨].

ثم ان اتباع مسار الرمزيين في نظرتهم إلى النص الشعري الذي لا ينبني على أساس منطقي يحكمه التسلسل الواضح كما كان شأن النص الشعري الكلاسيكي ، متأثرين في ذلك بالتصور الذي كان لدى « فاقنار » Wogner في ميدان الموسيقى ، بل على أساس من الطفرات أو التنويعات أو « التقاسيم » التي تدور حول معنى واحد ، كما عبّر عن ذلك الناقد الفرنسي برونتيار (Brunetiere) بقوله : « إن بسط الحديث في موضوع ما ، قد غدا اليوم عزف تقاسيم في موضوع ما ، ولم يعد القاريء ينتقل من فكرة إلى أخرى من خلال وسائل التخلص التي في النص ، بل بواسطة جملة من التنويعات فيه »[١٩]، إن اتباع مسار الرمزيين في هذا واضح من خلال قول خالدة سعيد : « القصيدة عقد من الصور ولو أنها غير مرتبة وفق اتجاه أو تسلسل معين »[٢٠].

وإذا ما تجاوزنا قضية بناء النص الشعري وتركيبه الظاهر وتوقفنا عند صوره وألفاظه ، لم نزدد إلا يقينا بأن خالدة سعيد قد استلهمت الكثير مما كان قد استتب من نظريات تتعلق بلغة النص الشعري وبصوره في علاقة هذه وتلك بالشعر نفسه من جهة ، وفي وجوب تخلصها مما تعودت أن تقوله حتى تعلو على ذاتها وتشحن بطاقة إيحائية زائدة وتبتعد اللغة عن الوصف والتقرير ، وتبتعد الصورة عن الشائع المستعمل إلى المبتدع الطريف[٢١]، وكلها مباديء كانت

دعامة الدعوة الرمزية في الشعر الفرنسي بداية من رامبو وقولته الشهيرة : « أوجد لغة » (Trouver une Langue) ، وهي الدعوة التي ظلت ثابتة في الشعر الفرنسي الحديث ، ولعها الدعوة التي عبرت عنها خالدة سعيد بقولها : « وتجدر الاشارة إلى أن من يبحث عن المعاني والمبررات الحرفية لبعض الصور أو الكلمات لن يعود بشيء ، ذلك أن للكلمات في مثل هذا النوع من الشعر ، مهمة إضافية تتجاوز مهمتها التقليدية ، إذ ترد للفظها العذب أو لتضفي لونا خاصا على الصورة[٢٢] ، فـ « الصورة التي تنقل الواقع أو العلاقات الحسية المنطقية تبقى صورة باردة[٢٣] .

لقد اضطلعت خالدة سعيد ، في صلب جماعة مجلة « شعر » بدور مهم جدا في باب النقد ، وقد كانت جل فصولها النقدية ـ وقتها ـ دليلا على أنها ذات حس نقدي متميز وذات وعي حاد بقضايا الشعر المعاصر ، كما كانت دليلا على اطلاعها على الشعر الفرنسي الحديث والحركة النقدية المواكبة له ، ولعلها كانت ـ رغم ما يبدو في حديثها من مجازفة حينا ومن إبعاد حينا آخر ، يعودان في الحقيقة إلى نزعة سجالية دعائية ـ أقل الجماعة تطرفا فيما كانت تنادي به ، وأكثرهم اتزانا في النظر إلى الأمور ، وهو اتزان لن نجد له مثيلا عند أدونيس ولا عند أنسي الحاج على سبيل التمثيل .

٢ ـ أدونيس في :

. محاولة في تعريف الشعر الحديث[٢٤] [صيف ١٩٥٩]

. في قصيدة النثر[٢٥] [ربيع ١٩٦٠]

إن الناظر في هذين الفصلين يلمس بينهما ترابطاً منطقيا ومنهجياً : فأولهما مدخل عام ـ والعنوان يشير إلى ذلك ـ سعى فيه أدونيس إلى تقديم أهم المقومات التي يتأسس عليها « الشعر الحديث » (مهما كانت اللغة التي يكتب بها) ، كما سعى فيه إلى تحديد بعض مقومات « الرؤية الشعرية » الكفيلة بإنتاج شعر حديث عمل على تعريف أبرز سماته . أما الفصل الثاني فهو تكملة للأول وتوضيح لجملة من النقاط التي ظلت على بعض الابهام أو اللبس فيه ، كما هو

محاولة لتعريف « قصيدة النثر » ، من خلال التعرض لقضية الشكل الشعري الذي يلائم تلك الرؤية الشعرية ، مشيرا إلى أنه اعتمد في « كتابة هذه الدراسة ، بشكل خاص » ، على كتاب سوزان برنار(٢٦) ، وما من شك في أن أدونيس قد ذهب منذ البداية إلى اعتبار الشعر الفرنسي الحديث هو الشعر الحديث ، وإلى أن قصيدة النثر الفرنسية هي قصيدة النثر ، وإلى أن ما قاله الشعراء الفرنسيون بداية من بودلير حتى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ـ رغم ما في آرائهم من تباين وفي مواقفهم من اختلاف ـ صالح لتأسيس شعر عربي حديث ، وهو في ذلك يسير على نهج جماعة مجلة « شعر » الذين ما انفكوا ، منذ بداية أمرهم ، يلحون على أنهم يمثلون تيارا شعريا « ثوريا » مجددا ، وقد أدى بهم إلحاحهم ذاك إلى ضرورة تحديد التصور الذي ينطلقون منه في تعريف الشعر وفي تحديد الرؤية الشعرية التي يصدر عنها ، فإذا بهم ينكبون على النظر في المباديء الشعرية الحديثة الشائعة في الغرب عموما ، ساعين إلى إيجاد توافق بينها وبين الشعر العربي الحديث الذي كان في طور النشأة ، عاملين على توجيهه الوجهة التي اختاروها ، ولم يشذ أدونيس عن الجماعة في هذا ، وذاك هوالسياق الذي يمكننا أن ننزل فيه مقاله الأول ، وهو مقال لم يشر فيه البتة إلى أنه اطلع على كتاب سوزان برنار ولا إلى أنه أخذ عنه ، غير أن الناظر فى المقال يتبين أنه أخذ عنه في مواضع دون الاشارة إلى ذلك ، ومن ذلك قوله : « إذا كان عالم الشعر الحديث هو غير العالم المتواضع عليه ، أي العالم الذي لم يحدد بعد ، فإن « اكتشاف ما لا يعرف يفترض أشكالا جديدة كما يقول رامبو(٢٧) ، والشكل الشعري الحديث باعتباره كشفا ورؤية ، غامض ، متردد ، لا مطقي ، ولهذا لابد له من العلوعلى الشروط الشكلية ، لأنه بحاجة إلى مزيد من الحرية ، مزيد من السر (٢٨) .

ولا يسع الباحث هنا إلا الوقوف على الشبه الكبير بين المباديء التي كان ينادي بها الرمزيون في فرنسا ، وهذا الكلام ، وملاحظة الشبه الكبير أيضا بين المسار الذي اتخذوه في حركتهم الطويلة النفس من أجل إنشاء رؤية شعرية جديدة توافق ما بلغته حضارتهم من تعقد وتطور وما أصابها من نكسات وخيبات ، ثم

هل يمكن بعد هذا أن نشك لحظة في أن أدونيس سيتخذ من مبدأ « الرؤية » (Voyance) الذي طبع دعوة رامبو إلى تأسيس شعر جديد ، مبدأ قارا في دعوته ، بل مقياسا به يصنف الشعراء ، وهو الذي أعد « ديوانا للشعر العربي » !

ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد ، إذ يشير أدونيس في نفس المقال إلى أن الشعر لابد أن يكون ذا بناء تركيبي سنفوني ، وأن هندسة داخلية خفية تسيطر عليه وتوجهه ، دون الاشارة إلى أن الجملتين تنتميان إلى حركتين في الشعر الفرنسي في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر ، الحركة التي تأثر أصحابها بدعوة فاجنر (Wagner) في ميدان الموسيقى ، فعملوا على أن يكون النص الشعري متكونا من « حركات » تشبه تلك التي تقوم عليها المقطوعات الموسيقية والحركة التي كان الشعراء فيهامتأثرين بالتكعيبيين ، وإن لم يخل شعرهم من تأثر برامبو من جهة وبلوتر يامون من جهة ثانية في دعوتها إلى خلق تيار من التناغم بين النص الشعري في أجزائه المختلفة ، وبينه وبين عالم الشاعر ، ولا يصبح غريبا ـ وقتئذ ـ أن نرى أدونيس يقول انه « مقابل القصيدة ـ الكلمة ، والقصيدة ـ الصورة . والقصيدة الانفعال (. . .) تشرئب القصيدة الحديثة ، القصيدة الرؤية »(٢٩) .

أفليس من الطبيعي وقتئذٍ أن يصبح الشعر مرآة سحرية ، وأن يغدو طريقا لمعرفة الذات عن طريق الحدس ، وقد صرح أدونيس بذلك في هذا الفصل عند تحديده وظيفة الممارسة الشعرية بكونها « مغامرة للمعرفة ، جاعلا قوام الشعر الحديث معنى خلاقا توليديا » متمثلا في ذلك بقولة الشاعر الفرنسي رينه شار (R. Char) في تحديده الشعر بأنه « كشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف »(٣٠) ، حتى يغدو الشعر نوعا من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة ، في معزل عن قوانين العلم فهو يصدر عن حساسية ميتافيزيائية ، تحس الأشياء عفويا ، ليس وفق العلائق المنطقية ، بل وفق جوهرها وصميمها اللذين يدركهما التصور ، إن الشعر الحديث من هذه الوجهة ، هو ميتافيزياء الكيان الانساني(٣١) ، ويرفض الواقعي المسطح ، « لأنه يضطر انسجاما مع غايته إلى أن

يستخدم الكلمات وفق دلالاتها المألوفة » ، ليقترب من الشعر الحق الذي يفرغ الكلمة من ثقلها العتيق المظلم ويشحنها بدلالة جديدة غير مألوفة يتبدل من خلالها تناغم الواقع بتناغم ابداعي . ولا تكون عظمة القصيدة « في مدى عكسها أو تصويرها لمختلف الأشياء والمظاهر الواقعية ، بل في مدى اسهامها بإضافة جديد إلى هذا العالم » فـ « ليس الأثر الشعري انعكاسا بل فتح ، وليس الشعر رسما بل خلق » (٣٢) .

وإذا ما كان الشعر انفتاحا على المستقبل ، وإذا ما كان تجاوزا للسطح وغوصا « في الأشياء وراء ظواهرها حيث يمكننا ين نرى العالم في بكارته وحيويته وطاقاته على التجدد وأن نتجدد معه » ، أمكن القول بأن الشعر يغدو مغامرة بشرية هي مغامرة الانسان ينطلق في البحث عن الحقيقة الكلية التي يبلغها من خلال بحثه عن حقيقته الذاتية التي لا تبقى في حدود ذاته بل تتجاوزها إلى كلية التجربة الانسانية ، سلاحه في ذلك تلك الرؤية التي لا تستكين ولا تخضع إلا لقوانين الابداع والحرية والانعتاق .

إننا لا نخشى المجازفة إن قلنا إن الرؤية الشعرية التي أراد أدونيس تركيزها والدعوة إليها واعتبارها الرؤية القادرة على إنشاء شعر جديد ، إنما هي رؤية شعرية تركزت في الشعر الفرنسي ، مهد لها الرومنطيقيون ، ومقدمة « قصائد شرقية » (Les orientales) لفكتور هيجو ، ثم دعوته إلى التخلي عن اعتبار بعض الألفاظ ذات طاقة شعرية وبعضها الآخر ذات بعد سوقي ، تشهد على ذلك(٣٣) ، وواصلها بودلير في « قصائده النثرية القصيرة » ودعمها بعد ذلك رامبو ومن جاء بعده من الرمزيين والفقناريين والتكعيبيين والسرياليين ، فاعتبرها الرؤية الشعرية الوحيدة التي لا مستقبل لسواها ، ولو أردنا أن نرد كل جملة من جمل أدونيس إلى مصدرها لطال بنا الحديث ، ولكن المطلع على تاريخ الشعر الفرنسي الحديث سرعان ما يتبين تأثير الحركات الشعرية الفرنسية منذ منتصف القرن الماضي في أدونيس عندما سعى إلى هدم تصور شعري سائد ورؤية شعرية قائمة في الشعر العربي لتعويضهما برؤية شعرية تقوم على أنقاض ما عمل على هدمه وإقامة بدليل له هو البديل الفرنسي في منشئه وتطوره غير مقتصر في ذلك على التأثر بأهم المباديء بل كان متبعا له حتى في المنهج والمسار .

وفي البحث عن الشكل الذي يحقق الرؤية الشعرية الحديثة الملائمة لما جد في عصرنا من تطور وتعقد بلغا حدا أصبح معه الشعر التقليدي عاجزا عن مسايرة مستجداتها ، وصار كالطوق في أعناق الشعراء لا يستطيعون منه فكاكا إلا بنبذة جملة وتفصيلا ، بحثا عن شكل جديد متجدد دوما ، لأن « القصيدة الحديثة » لن تسكن في أي شكل ، وهي جاهدة أبدا في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان أو ايقاعات محددة (. . .) فلا يمكن ان يكون الشكل خالدا وفق حتمية معينة ، ولو صح العكس لأصبح الشعر شكلا من أشكال العلم »(٣٤)، فالبحث عن الشكل المتجدد هو الدافع إلى اعتبار قصيدة النثر شكلا غير منته حقيقياً بالتعبير عن الرؤية الشعرية المعاصرة ، وهي تقوم نقيضا للنماذج المسبقة والأصول التقنية القبلية حتى يتحرر الشعر من كل قالب مفروض ، ولا يخضع لغير الفن(٣٥) مسايرة لما جد في حركات الشعر الفرنسية التي بدأت تطرح قضية الشكل حتى صارت قضية جوهرية لأنها تتعلق ببناء الأثر الفني هيكلا ومضمونا (. . .) فالشكل الشعري هو أولا كيفية وجود ، أي بناء فني ، وهو ثانيا كيفية تعبير ، أي طريقة (. . .) ليس الشكل موسيقياً ، لكنه نوع من البناء (. . .) ولا تنبع الموسيقى في الشعر الحديث من تناغم بين أجزاء خارجية واقية شكلية ، بل تنبع من تناغم داخلي حركي (. . .) فللقصيدة الحديثة كيفيتها الخاصة ، وطريقتها التعبيرية الخاصة ، وبمعنى آخر ، لها نظامها الخاص ، فشكل القصيدة الحديثة هو وحدتها العضوية ، هو واقعيتهاالفردية التي لا يمكن تفكيكها ، قبل ان يكون ايقاعا ووزنا (. . .) يجب أن تكون القصيدة شيئا تاما كاللوحة الفنية ، واللوحة هي ، قبل كل شيء شكل ما ، وهي متداخلة متقاطعة ، بحيث إن كل جزء منها يأخذ معناه من الكل للقصيدة (. . .) يتوحد في الشعر الحديث الشكل والمضمون توحدا جوهريا(٣٦) .

هل من العسير أن نتبين في كلام أدونيس هذا نتفا من رامبو ومن مالرميه ومن ماكس جاكوب وبيار ريفردي وغيرهم من الشعراء الفرنسيين ، ومن حديث سوزان برنار عن الوحدة العضوية أيضا ، وكان أدونيس ـ في دعوته إلى ابتداع

شكل يوافق الرؤية الشعرية الحديثة ـ قد انبرى يجمع كل ما يؤيد دعوته إلى انجاز شعر يقوم على « ثورة » متعددة الأبعاد والمستويات ، تستند إلى تصورات فلسفية وجمالية متباينة لكنها تشترك في السعي إلى اقامة جديد يعوض قديما ، وتقر مبدأ تفرد الشاعر واعتبار القصيدة ذات بعد ذاتي يتجسد عبر التعبير اللغوي والفني الذي تكون دعامته الكلمة التي « لابد أن تعلو على ذاتها وأن تزخر بأكثر مما تعد به وأن تشير إلى أكثر مما تقول »(٣٧) ، فتتولد عن الانزياح والمعاني المصاحبة طاقة تعبيرية جديدة تقوم من تغيير العلاقات المنطقية بين أجزاء الكلام ، بهدف التعبير عن منزلة الانسان من الكون .

وقد رأى أدونيس أن هذا الشكل الشعري الجديد لا يمكن أن يكون إلا قصيدة النثر كما شاعت في الأدب الفرنسي ، فعلا إلى تعريفها وبيان أسسها التي قامت عليها ـ لا في فرنسا بل في الشعر العربي ـ وقد اعتبرها أمرا واقعا مهدت له جملة من العوامل حتى ترسخ وصار نهجا شعريا ، معتمدا في ذلك كتاب سوزان برنار المشار إليه آنفا ، ومعترفا أنه رجع إليه في « كتابة هذه الدراسة » ، غير أنه لم يتبع المنهج التاريخي الذي اتبعته الكاتبة ـ وهو منهج يظهر من عنوان الكتاب نفسه : « قصيدة النثر ، من بودلير إلى أيامنا » (١٩٥٨) ـ لأن أدونيس لم يكن له أن يؤرخ ، وقد اشتهر بكتاباته النظرية الدعائية إلى جانب أن قصيدة النثر التي يتحدث عنها لم توجد في الشعر العربي ـ وقتها إلا من خلال نماذج قليلة ، أبرزها ما كتبه محمد الماغوط وما بدأ يكتبه أنسي الحاج أو توفيق صايغ ، ولاشك في أن تحويل الحديث من منهج تاريخي إلى منهج نظري دعائي سيؤدي بأدونيس إلى غض النظر عن المسار التاريخي التطوري الذي عرفته قصيدة النثر الفرنسية وإلى التركيز على بعض الأحكام ذات المنزع النظري أو التأليفي ، دون اعتبار ما ينجر عن النظرية التاريخية من ملاحظة الاختلاف والائتلاف أو التباين والتماثل أو التقابل والتضاد ، فإذا بالحديث الذي يسوقه أدونيس في فصله عن قصيدة النثر متداخلا لا نكاد نرى له أولا ولا آخرا ، يبدؤه حين وصلت الدراسة بسوزان برنار إلى الصفحة ٤٣٤ من كتابها (وهو في ص٨١٤) ، وهي الصفحة التي بدأت فيها الحديث عن « جمالية قصيدة النثر » ، فيحدثنا قائلا : « إذا كانت

قصيدة الوزن مجبرة على اختيار الأشكال التي تفرضها القاعدة أو التقليد الموروث ، فإن قصيدة النثر حرة في اختيار الأشكال التي تفرضها تجربة الشاعر ، وهي من هذه الناحية ، تركيب جدلي رحب وحوار لا نهائي بين هدم الأشكال وبنائها(٣٨) . والحق أنه يخصص الفقرة الأولى من هذا الفصل لتأكيد أن البحر والقافية لم يعودا صالحين مقياسا للشعر ، ولا هما أصلان فيه ، وهو كلام كرجع الصدى لقول الباحثة الفرنسية ص٣٣٣ :

«L'esprit de revolte, chez les symbolistes, trouve d'abord soq expression dans une protestation contre les contraintes formelles, contre les exigences de la versification classique: protestation, au nom du rythme, contre le mrtre».

وبما أن أدونيس كان داعية لمذهب جديد في الشعر العربي ، فإنه لم يكتف بفقرة واحدة بل أردفها بقوله : « إن في قوانين العروض الخليلي الزامات كيفية تقل دفعة الخلق ، أو تعيقها أو تقسرها . فهي تجبر الشاعر أحيانا أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواضعات وزنية كعدد التفعيلات أو القافية »(٣٩) . ولم يكن أمام أدونيس ، وقد حمل على البحر والأوزان والقوافي هذه الحملة إلا أن يواصل حديثه عن وجود التخلي عن قواعد النَظم لأن تلك القواعد تعكس الذهنية القديمة ، وهي ذهنية تميز بين اونواع ، وترغب في أن يظل النظام الهندسي سائدا في الشعر والفن عامة »(٤٠) ولكنها ذهنية لم يعد لها مبرر في هذا العصر الذي أصبحت فيه الحياة معقدة متشققة لا تتسع لهذه « الذهنية ولا لتصنيفاتها » ، وهي فكرة عبرت عنها الدارسة الفرنسية سوزان برنار في الصفحة ٦١٥ من كتابها بقولها :

«Une telle poe´sie ne saurait plus se satisfaire des rythmes ordonne´s et des syme´tries classiques, de ces structures infrangibles situe´es en quelque sorte en dehors du temps. Le mouvement est venu rompre d´efinitvement, suivant l'exqression d'Apollinaire avec «l'ancien jeu des vers».

وينتنقل أدونيس بعد ذلك إلى فكرة وردت في بداية الدراسة (ص١٥) يؤيد

بها ما ذهب إليه من أن البقاء في حدود الوزن والقافية أمر تجاوزه الزمن ، وهي فكرة فيها فصل بين الشعر والنظم يقول فيها :

« غير أن الحضارة الحديثة بدءا من أوائل القرن التاسع عشر رفضت هذه الذهنية وتصنيفاتها ، فميزت بين الشكل والجوهر في الشعر وأكدت أن الشعر لا يكمن في أي شكل مفروض أو محدد تحديدا مسبقا ، ولاحظ الشعراء منذ ذلك الوقت أن فن النظم شيء والشعر شيء آخر ، فهناك شعر جميل ليس منظوما وهناك نظم جميل لا شعر فيه » (٤١)، وقد يستغرب القاريء أن ينقل أدونيس مثل هذا الكلام نقلا يكاد يكون حرفيا دون التنبيه إلى موضعه من الدراسة لكن استغرابه يزول إذا ما علم أن ذاك دأبه وديدنه في فصله هذا ، ولعله يحسن أن نسوق كلام الباحثة الفرنسية للتأكد مما نقول :

«La fin du 18e sie`cle et l'e´poque romantique verront les esprits se rebeller contre les classifications rigides, dissocier l'idee de forme et l'ide´e d'essence poe´tique et admttre que la poe´sie ne re´side dans aucune forme de´finie a priori. Beaucoup de bons esprits s'e´taient deja apercu que «l'art des vers» ne suffit pas a` faire des poe`tes, qu'en revanche, la prose est susceptible de poe´sie rt que suivant le mot de l'abbe´ du Bos «il est de beaux poe`mes sans vers, comme il est de deaux vers sans poe´sie».

وكان أدونيس أحس بأن قصيدة النثر لابد أن تحافظ على بعض الموسيقى مقتفيا في ذلك أثر كبار منظريها من الفرنسيين ، فتابع يقول : « لكن ايقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتعددة ، هذه كلها موسيقى وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم ، قد توجد فيه وقد توجد بدونه » (٤٢) .

نرى ـ مما تقدم إذن ـ أن الخط الذي اتبعه أدونيس مواز للمسار الذي اتخذته قصيدة النثر الفرنسية في حملتها على قواعد النظم التقليدية واعتبارها غير كفيلة بالتمييز بين الشعر وسواه وغير كافية ليكون الكلام شعرا وهو ما سيفتح باب الفصل بين « الشعر » و « النظم » ، وهو فصل سيكون من ركائز الكتابة النظرية التي سينشرها أدونيس بين الناس بداية من هذا الفصل ، في مجال قصيدة

النثر أو في مجال الشعر الحر أو حتى بعض الشعر التقليدي الذي سيراه موفيا بحق الشعر في جوهره ، بعيدا عن النظم ، وهو أيضا من جملة الأسس التي سيقيم عليها كلامه عن « الحداثة » في الشعر ، مستقلة عن الحدود التاريخية الزمنية .

ويبدو تأثر أدونيس بقصيدة النثر الفرنسية وبالنقد الذي كتب عنها من خلال توقفه طويلا عند بعض خصائصها الكبرى ، ونذكر منها خاصة مبدأ الازدواج في قصيدة النثر ، ونعني به الهدم والبناء ، وتحولها من البيت الشعري إلى الجملة ، والعمل على أن تكون ذات تركيب يصدر عن وعي به ، تكتمل من خلاله الوحدة العضوية ، ثم مجانيتها (لا هدف لها خارج ذاتها) ولا زمنيتها (بعدها عن الحادثة والواقعة المحدودة) .

ولو أردنا تتبع مختلف مراحل الحديث الذي يسوقه أدونيس لتبينا مرة أخرى أنه اكتفى بنقل ما جاء في كتاب سوزان برنار نقلا حرفيا ، مهملا أن يسند بعض الجمل أو الأقوال المعروفة إلى أصحابها من الشعراء المشهورين ، كأن يقول : « إن قصيدة النثر تخلق شكلها الذي تريده ، كالنهر الذي خلق مجراه »(٤٣) وهي عبارة معروفة للشاعر فرارين(٤٤)(E. Verhaeren) في حديثه عن قصيدة النثر ، كما يوقفنا تتبع « دراسة » أدونيس على أنه انطلق من اعتبار ما قيل في قصيدة النثر الفرنسية هو القول الفصل ، مقيما توازيا كليا بين الشاعر الفرنسي (بداية من الرمزيين إلى الخمسينيات) والشاعر العربي المعاصر . معتبرا أنهما يعيشان عصرا ذا خصائص متجانسة ، ومعتبرا أيضا أن قصيدة النثر ـ في العربية ـ هي المآل الذي سيصل إليه الشعر حتما ، فهي « تتضمن مبدأ مزدوجا » : الهدم لأنها وليد التمرد ، والبناء لأن كل تمرد ضد القوانين القائمة مجبر ببداهة ، إذا أراد أن يبدع أثرا يبقى ، أن يعوض عن تلك القوانين بقوانين أخرى كي لا يصل إلى اللاعضوية واللاشكل ، فمن خصائص الشعر أو يعوض ذاته في شكل ما ، أن ينظم العالم إذ يعبر عنه »(٤٥) وهذا المبدأ المزدوج هو الذي يجعل قصيدة النثر مترجرجة لأن « التغير لا الثبات ، الاحتمال لا الحتمية ، ذلك ما يسود عصرنا . والشاعر الذي يعبر حقيقة عن عصرنا هو شاعر الانقطاع عما هو سائد ومقبول ومعمم ، هو شاعر المفاجآت والرفض ، الرفض الذي لا يعني في تحليله الأخير غير القبول العميق الحر(٤٦) وما يزيدنا تأكدا من أن أدونيس يسعى إلى تركيز

قصيدة النثر على النمط الفرنسي أنه يعمل جاهدا على اقناع قارئه بأنها ليست شكلا يتجلى فيه الركون الى السهولة أو نغطي به عجزا عن الشعر الموزون ، بل هي « الحد النهائي للتجربة الشعرية » مستشهدا في ذلك بجملة من الشعراء الفرنسيين هم : بودلير ورامبو ومالرميه ، أو هي تنويع ـ أحيانا أخرى ـ في إطار التجربة الشعرية التي يمتزج فيها المنظوم بالمنثور ، ودليله على ذلك مجموعة أخرى من الشعراء الفرنسيين المعاصرين ، وهم : رينيه شار ، بيار ريفردي ، هنري ميشو ، فهم « حين يكتبون شعرهم بالنثر ، بعد أن كتبوه بالوزن ، لا يفعلون ذلك بدافع الرغبة في السهولة أو بدافع الجهل لعلم العروض ، بل بدافع الرغبة في أشياء أخرى أبسطها خلق لغة شعرية جديدة(٤٧) .

وإذا كان الشاعر يسعى إلى خلق لغة شعرية أخرى في إطار شكل شعري جديد هو « قصيدة النثر » ، وجب البحث عن الوحدة في هذا الشكل الجديد ، كما أن البيت وحدة في الشعر الموزون المقفى ، فإذا بـ « الوحدة هنا هي الجملة ، هذه الوحدة متموجة ، هي وليدة رفض القواعد الصارمة التي تضع للبيت ، وحدة الوزن ، إطارا مسبقا ، وابدالها بقواعد بنائية متحولة ، وليدة رفض النظام المطلق المجرد في سبيل نظام حي لا حتمية فيه »(٤٨) ، ونتيجة لذلك ستكون الجملة في قصيدة النثر « خلية منظمة تشكل جزءا من كل أوسع ذي بناء متكامل ، والكلمات بجرسها وعلائقها النغمية والعنصرية تعكس للأذن والفكر معا التجربة في القصيدة »(٤٩) ، ولابد هنا من الاحتراز ، فالجمل في قصيدة النثر غير متشابهة ولا متجانسة لأنه « لابد للجملة في قصيدة النثر من التنوع ، حسب التجربة : للصدمة الجملة النافرة المتضادة ، المفاجئة ؛ للحلم والرؤية : الجملة الموجية ؛ للألم والفرح والمشاعر الكثيفة : الجملة الغنائية »(٥٠)حتى تنبعث من القصيدة موسيقى لكنها شخصية خاصة تعكس تمرد الشاعر وقدرته على الخلق .

إن هذه الدعوة إلى تنغيم النص الشعري الذي يتخذ قصيدة النثر شكلا دعوة تعود جذورها إلى « المجلة الفاقنرية » وإلى الشعراء الذين سايروا فاقنر في تجديده للسنفونية فألحوا على وجوب خلق أثر نغمي موسيقي يغدو النص الشعري من خلاله « حركات » أو « تنويعات » للتعبير عن حالة ما ، ومن ثم

فإن قصيدة النثر تكتسب شكلها وتكتسب وحدتها ، وهي « وحدة منغلقة » تبدو فيها « مجموعة علائق تنتظم في شبكة كثيفة ذات تقنية محددة وبناء تركيب موحد ، منتظم الأجزاء ، متوازن ، تهيمن عليه إرادة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية وتقودها وتوجهها . إن قصيدة النثر تبلور ، قبل أن تكون نثرا ، أي أنها وحدة عضوية وكثافة وتوتر قبل أن تكون جملا أو كلمات »(٥١)، ومن ثم تبدو لنا قصيدة النثر عملا ناجما عن ارادة واعية ، تحركها رغبة في بناء متكامل يذكرنا ببناء اللوحة كما كان يتصوره التكعيبيون في الفن ، فتغدو القصيدة ـ كاللوحة ـ « عالما ، كاملا منظما ، جميع أجزائها متماسكة ، كاملة بذاتها ، تحمل معناها وغايتها ، فلا يمكن أن نسمي صفحة نثر ، مهما كانت شعرية ، تدخل في رواية أو في صفحات أخرى ، قصيدة نثر »(٥٢) .

وتكتمل لنا بذلك « شروط » قصيدة النثر التي عاد أدونيس إلى اجمال القول فيها في آخر المقال ، معتمدا في ذلك مقدمة كتاب سوزان برنار ، وهي مقدمة بسطت فيها إشكالية قصيدة النثر الفرنسية ومقتضياتها وشروطها ، وقد رأى أدونيس ذكر ذلك في خاتمة فصله ، فعاد إلى ذكر الخصائص التي بها تتحدد قصيدة النثر (دون ذكر أنها خصائص قصيدة النثر الفرنسية) فقال :

« . . . يجب أن تكون صادرة عن ارادة بناء وتنظيم واعية ، فتكون كلا عضويا مستقلا تكون ذات إطار معين وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن النثر الشعري (. . .) فالوحدة العضوية خاصية جوهرية في قصيدة النثر ، فعليها ، مهما كانت معقدة أو حرة في الظاهر ، أن تشكل كلا وعالما مغلقا ، وإلا أضاعت خاصيتها كقصيدة »(٥٣) وهذا يوافق ما جاء في كتاب سوزان برنار ، بالصفحة ١٤ ، وإن لم يذكر أدونيس ذلك :

«Le poe`me en peose suppose une volonte´ consciente d'organisation en poe´me, il doit e^tre un tout organique autonome, ce qui permet de le distinguer de la prose poe´tique (...), Ceci nous ame`ne a` admettre le crite`re de l'unite´organique: si complexe soit-il, et si libre en apparence, le poe`me doit former un tout, un univers ferme´ sous peine de perdre sa qualite´ de poe`me».

ولعل الحديث ـ وهو ذو شجون ـ يقودنا إلى استكمال التعرض إلى بقية خصائص قصيدة النثر كما بسطها أدونيس ، فنتعرض إلى خاصيتي المجانية واللازمنية وقد عبر عنهما أدونيس في خاتمة فصله بقوله : « فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها ، سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية ، وإذا هي استخدمت عناصر الرواية أو الوصف أو غيرها ، فذلك مشروط بأن تتسامى وتعلو بها لغاية شعرية خالصة ، فهناك مجانية في القصيدة ، ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمنية : بمعنى أن قصيدة النثر لا تتقدم نحو غاية أو هدف ، كالقصة أو الرواية أو المسرحية أو المقالة ، ولا تبسط مجموعة من الأفعال أو الأفكار ، بل تعرض نفسها كشيء ، ككتلة لازمنية ٠ .

ونقرأ بالصفحة ١٥ من كتاب سوزان برنار :

«Le poe`me en prose ne se propose aucune fin en dehors de lui-ne^me, pas plus narrative que de´monstrative, s'il peut utiliser des e´lementsnarratifs, descriptifs... c'est a` condition de les transcender, de les faire travailler dans un ensemple a` des fins uniquement poe´tiques: nous avons la` un crite`re de gratuite´ (...) auquel on peut ajouter l'ide´e d'intemporalite´, en ce sens que le poe`me ne progresse pas vers un but, ne decoule pas d'une succession d'actions ou d'ide´es, mais se propose au lecteur comme un objet, un bloc intemporel».

والحق انه علينا ألا نطلق الحكم فنقول إنه جعل من مقدمة الكتاب خاتمة لمقاله لأنه عاد في هذه الخاتمة إلى فقرة رآها تختزل ما دعا إليه من ضوابط تحدد كتابة قصيدة النثر ، وهي فقرة جاء فيها (في كتاب سوزان برنار ص ص٤٣٩ ـ ٤٤٠) :

«Totalite d'effet, concentration, gratuite´, intensite´: autant d'expressions qui nous confriment dans l'ide´e que le poe`me est un monde clos, ferme´ sur soi, se suffisant a` soi-me^me, et en me^me temps une sorte de bloc irradiant, charge´, sous un faible volume, d'une infinite´ de suggestions et capable d'e´branler notre e^tre en profondeur».

وقد عربها أدونيس فقال : « فقصيدة النثر ، إذن ، شاملة متمركزة ، مجانية ، كثيفة ذات إطار ، هى عالم مغلق ، مقفل على نفسه ، كاف بنفسه ، وهى في الوقت ذاته ، كتلة مشعة مثقلة بلا نهاية من الإيحاءات قادرة أن تهزّ كياننا في أعماقه ، إنها عالم من العلائق » .

إننا ، لم نقصد من ذكر هذه الشواهد ومقابلاتها فى أصولها إلا بيان مدى تأثر أدونيس بما قيل فى قصيدة النثر الفرنسية وعنها ، كما جاء فى سياق تأليفي تاريخي من خلال دراسة سوزان برنار لها ، كما صرّح هو بذلك فى هامش الصفحة الأولى من مقاله : «اعتمدت فى كتابة هذه الدراسة ، بشكل خاص ، على هذا الكتاب» ، غير أنه لم يتوقف عند الجوانب التاريخية التى تبيّن تطور هذا الشكل الشعري ، فنظر إليه كما لو كان أمرا واقعا ، ونظر إليه من زاوية نظرية دعائية خاصة أنه كان يضطلع بدور المنظر في إطار جماعة « مجلة شعر » فاقتصر ـ من الكتاب ـ على ماجاء فيه متصلا بالجوانب النظرية أو الوصفية أو التقنية البحت ، وأضفى على حديثه أحيانا أسلوبا من المقارنة بين الشعر الفرنسى والشعر العربى يبعث فى القارى الوهم بأن قصيدة النثر نتاج شعري عربي يحاول أن يدعمه بالبحث له عن نظير فى الشعر الفرنسى ، ليقنع بأن المستقبل الأوحد فى الكتابة الشعرية إنما هو لقصيدة النثر ، إذ هي شكل متطور بل هى الحد الأقصى الذي يمكن أن يبلغه الشعر ، لأنه «عصر المواضعات والتقاليد والنهائية والمحدودية هو العصر الذي يسود الفكر والحياة في العالم العربي ، ولا بد لهذا العالم ـ إذن ـ من الرفض الذي يهزه لابد له من قصيدة النثر ، كتمرد أعلى فى نطاق الشكل الشعري» (٥٤)

ولكن الفصل الذى كتبه أدونيس يثير جملة من الملاحظات نسوقها بايجاز :

أ ـ إن حديثه عن قصيدة النثر وعن خصائصها سيكون دعامة حديثة عن الشعر بصفة عامة فى جل ماكتب من « بحوث ودراسات » ، إذ هو لن ينفك يدعو إلى لغة شعرية جديدة ، تعلو فيها الكلمة على ذاتها ، وتتأسس فيها علاقات جديدة ، ولن ينفك يعدو إلى تعويض البيت بالجملة الشعرية وإلى اعتبار الشعر مجانيا ، لازمنيا ، تكون فيه كل قصيدة منغلقة على ذاتها ممثلة وحدة منتهية ، دون الاشارة إلى ما وراء هذه العبارات والتحديدات من خلفيات

فلسفية ومن رؤى جمالية ، فإذا به ينطلق من «قصيدة النثر ليعمم الحديث ويسحبه على سائر انماط الكتابة الشعرية التي يريدها منطلقة من منزع «رؤيوى» (يعتمد الرؤية Voyance ، كما قال رامبو) .

ب ـ إن عبارة قصيدة النثر الفرنسية هي الأنموذج الذي ينبغي اتباعه في الشعر العربي قد حجب عنه التوقف عند المنزع الفوضوي الذي لازم قصيدة النثر الفرنسية ، وهو منزع وليد تطور طبيعي في الحضارة الفرنسية وماشهدته من أزمات ونكسات ، ولعله قصد ذلك عمدا ، لأنه لا مبرر لمنزع فوضوي في الفكر والممارسة بالنسبة إلى الفترة التي كان يكتب فيها حديثه هذا ، وقد سبق الحديث عن بعض خصائصها المتميزة بالتفاؤل وانتظار انبعاث حضاري بعد فترة الانحطاط والاستعمار .

ج ـ لقد أغفل أدونيس ـ ولعله عن قصد ـ الحديث عن خصيصة أخرى فى قصيدة النثر الفرنسية ، وهى الايجاز الذي لا بد منه فيها كما ألح على ذلك اساطينها واعلامها ومنهم ماكس جاكوب وبيار ريفردي [٥٥] ولعل سكوته ذاك ناتج عن أنه ينتمي إلى مجموعة من الشعراء كتبوا مطولات لا يمكن البتة أتهامها بأنها خالية من الشعر (نذكر منهم تمثيلا : بدر شاكر السياب : أنشودة المطر ، الأسلحة والأطفال . . . أو خليل حاوي ، نهر الرماد . . .) .

د ـ لقد جعل قصيدة النثر الفرنسية «المثل الاعلى» في الكتابة «الشعرية الحديثة» وهو أمر يثير تساؤلا كبيرا حول مفهوم الحداثة كما تصوره أدونيس وظلّ يدافع عنه ويعتبر نفسه رائدا يكتب «شعرا حداثيا» وينادي بالحداثة وما من شك في أنه يمكن رد أصول الحداثة التي ينادي بها الى مظانها من الشعر الفرنسي وماكتب حوله ، ولا يتسع مجال هذا الفصل لذلك .

هـ ـ حققت دعوة أدونيس إلى قصيدة النثر غرضاً مهما في صلب حركة جماعة مجلة شعر : فهذه القصيدة تعبير صارخ عن ذاتية وعن تفرد واستغلال يحس به الشاعر تجاه العالم الذي حوله . وقد ألح منظرو هذا الشكل الشعري من الفرنسيين على ذلك ، وفى سعى أدونيس الى تكريس هذا النمط من الكتابة إلحاح على تفرد الشاعر بتجربته واستقلاله عمن حوله واستيعاب العالم حوله فى

نصه على مايراه هو ويحس به . وهو تفرد يخرج الشاعر عن حدود الالتزام الذي عرفه بعض الشعر العربي المعاصر ، والتوحد بقضايا الجماعة والحديث عن هموها وعن واقعها والتماهي بها ، ليلقى به في خضم إحساس بتصدع العالم حوله ، وفى النظر إلى مايعانيه من أزمات نفسية او وجودية - على صعيد فردي - وما يحيط به من «فراغ»(٥٦) ومن «وحدة» ومن «صقيع» يلف العالم حوله ، حتى انقلب السياب إلى اعتبار الالتزام إلزاماً وإلى أن الالتزام إنما هو التزام الشاعر بهمومه ، ولا التزام الا ماكان متصلا بنفس الشاعر ، ولانشك فى أن أدونيس قد كرّس - عن وعى أو عن غير وعى - الرؤى التي كانت تنادي بها «منظمة حرية الثقافة» التي كانت على صلة متينة بجماعة شعر ، وهى التى نظمت مؤتمر الأدباء العرب بروما سنة ١٩٦١ ودعت اليه عددا وافرا من جماعة «مجلة الشعر» إلى جانب أنها كانت تساعد الجماعة على أن تكون لها دار نشر خاصة بها ، فما قصيدة النثر - فى وجه من وجوهها - إلا سير فى هذا الاتجاه .



الهوامش

(١) الشعر المصري بعد شوقي ـ الحلقة الثانية ، ص٣ .
(٢) ادونيس : الثابت والمتحول ـ ج٣ صدمة الحداثة ص٨٥ .
(٣) انظر : مقدمة ديوان : « الينبوع » ، لأحمد زكي أبي شادي ، بعنوان : إلمامة .
(٤) غالي شكري : شعرنا الحديث ... إلى اين ؟ ص ص ٤٩ ـ ٥٠ .
(٥) كذا ، في النص الأصلي .
(٦) مجلة شعر ، عدد ١٥ ـ ص١٣٣ .
(٧) مجلة شعر ـ العدد ١٥ ـ ص١٣٩ .
(٨) نفس المرجع ـ الصفحة نفسها .
(٩) هذه الدراسة في ٨١٤ صفحة من قطع الثمن في خط دقيق ، وهي غزيرة المادة ، وافرة الوثائق ، دقيقة المنهج .
(١٠) ابراهيم السامرائي : لغة الشعر بين جيلين ص ص ١٤٣ ـ ١٤٤ .
(١١) مجلة شعر ـ العدد ٣ ، ص١١٤ .
(١٢) انظر دراسة سوزان برنار : Suzanne Bernard: Le poeme en prose - p. 361.
(١٣) « البيان المستقبلي » الذي نقصد هو L'Autitradition futuriste (1913) . لو أردنا تقصي جميع أوجه الشبه بين كلام انسي الحاج وما شاع من حديث نظري لدى كبار شعراء فرنسا بداية من الرمزيين ، لطال الحديث وهو موضوع هام نحن بصدد انجازه في غير هذا الإطار .
(١٤) مجلة شعر ـ العدد ١١ ص٩٤ .
(١٥) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص٢١٣ .
(١٦) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص٢١٦ .
(١٧) مجلة شعر ـ العدد ١١ ـ ص٩٤ .
(١٨) نفس المصدر ، ص٩٥ .
(١٩) نقلا عن دراسة سوزان برنار ـ ص٣٨٣ .
(٢٠) مجلة شعر ـ العدد ١١ ، ص٩٦ .
(٢١) نستعير هاتين اللفظتين من كلام جان كوهين (Jean Cohen) في كتابه :
Structures du langage poe´tique:
Me´taphore d'invention.

(٢٢) مجلة شعر ـ عدد ١١ ص٩٨ .
(٢٣) مجلة شعر ، عدد ١١ ، ص٩٧ .

(٢٤) خفى المرجع من ص٧٩ إلى ص٩٠ .
(٢٥) مجلة شعر العدد ١٤ ، ص ص ٧٥ ـ ٨٣ .
(٢٦) Suzanne Bernare: Le poeme en prosemde Bawdelaire jusqu'a nos jours. Nizet Paris 1959.
(٢٧) اشارة إلى قول رامبو : .«Les inventions d'inconnu re´clament des formes nouvelles» وهو قول قد ورد بالصفحة ١٥٤ من كتاب سوزان برنار .
(٢٨) مجلة شعر ـ العدد ١١ ـ ص٨٣ .
(٢٩) مجلة شعر عدد ١١ ـ ص٨٩ .
(٣٠) نفس المصدر ص٨٠ .
(٣١) مجلة شعر . عدد ١١ ـ ص٨١ .
(٣٢) نفس المرجع ، نفس الصفحة .
(٣٣) يقول هيجو) .«Plus de mots roturiersl» Reponse a un acte d'accusation» in les Contemplations, livre 1
(٣٤) مجلة شعر ـ العدد ١١ ـ ص٨٣ .
(٣٥) نفس المصدر ص٨٤ .
(٣٦) نفس المصدر ، مقتطفات من ص٨٢ إلى ص٨٤ .
(٣٧) نفس المصدر ، ص٨٥ .
(٣٨) مجلة شعر ، عدد ١٤ ، ص٧٥ .
(٣٩) مجلة شعر ، عدد ١٤ ، ص٧٦ .
(٤٠) نفس المصدر ونفس الصفحة .
(٤١) مجلة شعر ـ عدد ١٤ ـ ص ص ٧٦ ـ ٧٧ .
(٤٢) مجلة شعر عدد ١٤ ص٧٧ .

(٤٣) مجلة شعر عدد ١٤ ص٧٨ .
(٤٤) يقول فيها : «Le droit de se cre´er sa forme en se de´veloppant, comme le fleuve cre´e son lit». Citee par : S. Bernard p. 435.
(٤٥) مجلة شعر عدد ١٤ ، ص٧٨ ؛ وانظر مقابل هذا الكلام ص٤٣٤ من دراسة سوزان برنار عن قصيدة النثر .
(٤٦) مجلة شعر عدد ١٤ ص٧٨ ؛ وانظر دراسة سوزان برنار ص٢٤٧ .
(٤٧) نفس المصدر ، ص٧٩ .
(٤٨) مجلة شعر عدد ١٤ ، ص٨٠ .
(٤٩) نفس المصدر ونفس الصفحة .
(٥٠) نفس المصدر ونفس الصفحة ؛ انظر أيضا ص٤٠٢ من دراسة سوزان برنار .
(٥١) نفس المصدر ، ص٨١ ، وانظر أيضا ص٦٣٧ من كتاب سوزان برنار .
(٥٢) مجلة شعر عدد ١٤ ، ص٨١ .
(٥٣) مجلة شعر عدد ١٤ ، ص٨١ .
(٥٤) مجلة شعر ـ عدد ١٤ ، ص٨٢ .
(٥٥) انظر في هذا كتاب سوزان برنار ، ص٦٣٥ .
(٥٦) عنوان قصيدة لأدونيس ـ الأعمال الكاملة ـ المجلد الأول ـ ص ص ١٢٨ ـ ١٣٧ .



اللسانيات البنيوية

بوصفها علماً

روجيه . ج . فان دي فيلد
ترجمة : منذر عياشي

تمهيـد :

لقد أعلن كثيرون ، بمن فيهم البنيويون أنفسهم ، موت البنيوية . وهذا يعني أنه لا يوجد قبل نص ترجمة البنيوية عربياً سوى نص موتها غربياً . واذا كان ذلك كذلك ، فثمة سؤالان يتبادران الى الذهن : لماذا نقوم بهذه الترجمة ؟ وماذا بعد البنيوية ؟

١ ـ دوافع الترجمة

ليست ترجمة البنيوية متعة عَبثية . فموتها يمثل حدثاً فريداً في تاريخ العلم والأفكار لا يقل قيمة وأهمية عن « حدث » البنيوية نفسها في تنشيط العلم والأفكار . واذا كان حقل البنيوية هو هذا ، فإن ترجمتها لتروم أيضا أن تلتقط ـ عبر نصها الأصل ـ لحظتين من لحظات التاريخ العلمي في العصر الحديث : لحظة النشوء البنيوي ، ولحظة التجاوز البنيوي . وبهذا ، فإنها ستكشف لنا عن قيمة البنيوية في لحظتها الأولى ، كما ستبين لنا أهميتها في لحظتها الثانية .

واذا كان هذا هو مقام الأهمية الأول في نظرنا بالنسبة الى هذه الترجمة ، فثمة مواطن أخرى للأهمية ، نوجزها على ضوء هذه الترجمة فيما يلي :

أ ـ لقد امتلأت الساحة الثقافية العربية بكتابات وكتابات مضادة عن البنيوية . ولكنها لم تشكل ، في مجموعها ، مقاربة كلية ، وشاملة ، ودقيقة لها . وذلك لأن كثيراً من هذه الكتابات قد ساهم ، بوعي من الكتاب أنفسهم أو من غير وعي ، إما بتكوين مفهوم مغلوط كان الدافع اليه غايات ايديولوجية لا علاقة للعلم بها . وإما بتشكيل صورة مشوهة لأن الباحث لم يستند في مكتوبه

الى المصادر الأساسية والمراجع ذات الصلة المباشرة بهذا الموضوع . ولعلنا نستطيع أن نضيف الى هذا قضية الترجمة ومشكلات نقل المصطلحات .

ب ـ والأمر الآخر الذي دفعنا الى القيام بهذه الترجمة ، يتجلى في خصوصية الموضوع من جهتين :

أولا ـ لأن البنيوية عرفت في الساحة الثقافية العربية من خلال صلتها بالأدب ونقده في معظم الحالات ، ولم تعرف إلا قليلا من خلال صلتها بالبحث اللساني ، مع أن اللسانيات هي الأصل في نشوء البنيوية .

ثانيا ـ لأن موضوع البحث في هذا الفصل ، يقف بنا منهجيا على الأصول العلمية ، والتصورات النظرية ، والمفاهيم التجريبية ، والممارسات التطبيقية التي قامت عليها البنيوية في دراستها للغات الانسانية . واذا كانت هذه الأصول تشكل العدة المعرفية التي لا غنى عنها لأي باحث مهما كان اتجاهه وموضوع بحثه ، فانها تشكل أيضا الأرضية المستقبلية لأي بحث يتطلع الى تجاوز البنيوية وجملة النتائج التي وصلت اليها .

واذا كان ذلك كذلك ، فان هذه الترجمة تحقق عربيا ما أراد النص الأصل أن يحققه غربيا ، خاصة وأن الحضارة العربية هي حضارة الكلمة وميدان خصب للدراسات اللغوية والانسانية .

٢ ـ البنيوية وما بعدها

لقد كانت البنيوية في مرحلتها الاولى أو في مرحلتها الكلاسيكية نظاماً مغلقاً . وإن أي نظام تكون هذه طبيعته ، وصفته ، وطريقته في بناء التصورات واستخراج المفاهيم ، وإقامة النظريات واقتراح الحلول ، لا يستطيع أن يلم بالظواهر المدروسة من كل جوانبها . بل انه لا يستطيع أن يتعمق دراسة الظواهر من جانبها الواحد : فهو لا يقوى على القبض على قوانين انتاجها من جهة ، كما لا يقوى على دراسة آثارها من خلال العلاقات البنيوية التي تقيمها مع غيرها ، كتلك التي تماثلها أو تدخل معها في اطار نسقي واحد . ولذا ، نجد أن بعض البنيويين قد قدم ، من داخل البنيوية ، مقترحات ، وفرضيات عمل ،

وتفسيرات جديدة لدراسة الظواهر ، تجاوز بها البنيوية الى ما بعدها . وقد كان من بين تلك النظريات التي مارست نقداً للبنيوية وتجاوزت به نظامها المغلق ، النظرية التوليدية لتشومسكي . ثم ما لبثت هذه أن واجهت بدورها نقداً أدى الى توسعها لتشمل حقولا معرفية لم يولها آباء الدرس اللغوي الحديث (سوسير ، بلومفيلد) حقها . واننا لنجد الدراسات الدلالية مثلا على ذلك . وبهذا المعنى يكون موت البنيوية قد دشن بنيوياً عصر ما بعد البنيوية . وان هذا ليعني على الصعيد نفسه أيضا أن البنيوية قد انتقلت من مرحلة انغلاقها نظاماً الى مرحلة انفتاحها على نظم أخرى قابلة للتعديل ، والتجريب ، والتجاوز .

وإذا عدنا الى هذا الفصل الذي ننقله الى العربية ، فسنجد أنه يقدم البنيوية في مرحلتيها . ولعلنا نستطيع أن نوجز نقاط الأهمية فيه من خلال الأمور التالية :

١ ـ لقد قدمت البنيوية نفسها بوصفها منهجا دقيقا . فاخترقت بذلك معظم العوائق التي كانت تقف عائقاً دون احراز تقدم علمي في فهم الظواهر ودراستها .

٢ ـ وقدمت البنيوية نفسها بوصفها وعيا نقديا . فحركت بذلك كثيرا من الأمور الساكنة ، وأخرجتها من اطار البدهيات المستقرة الى اطار الفرضيات ، وأخضعتها الى امتحان تحليلي شديد الانضباط .

٣ ـ وقدمت البنيوية نفسها بوصفها علما للنسق لغة ومعرفة ، فوجد العلم فيها نفسه يتحول من فوضى تراكم المعلومات الى نظام البناء العلمي ، ومن تكديس الأشياء الى نسق المضمار العقلي الموظف للأشياء والدارس للعلاقات القائمة بينها ، أي للبنية .

٤ ـ وقدمت البنيوية نفسها ، بعد تطورها ، بوصفها رؤية قابلة للتغير ، وغير ممتنعة عن الانفتاح والتطور . فانتقلت بذلك من المرحلة الوصفية الاستقرائية في مقاربة الظواهر الى المرحلة الاستنباطية التي لا تكتفي بملاحظة الأشياء وبتعريبها ، بل تسعى الى اكتشاف القوانين الكامنة خلفها والمنتجة لها .

وبهذا صارت البنيوية ، من منظور ابيستمولوجي ، علماً دارساً للظواهر من خلال أنساقها ، وعلماً ناقداً لنفسه في الوقت ذاته . وقد أدى هذا الأمر بها ليس فقط الى تجاوز غيرها من المناهج ، ولكن أيضا الى تجاوز نفسها .

ولكي نجيب ـ بعد هذا العرض ـ على السؤال الذي طرحناه بداية (ماذا بعد البنيوية ؟) ، نقول : إنه لا يوجد بعد البنيوية سوى البنيوية . ولقد يثير هذا التأكيد جدلاً كثيراً ، ولكنه لن يكون في المحصلة سوى جدل بنيوي . وتلك هي أيضا بنيوية مرحلة ما بعد البنيوية . واذا كان الفصل الذي اقتطفناه من كتاب « مدخل الى المنهجية البنيوية للسانيات ـ Introduction a la Methodologie Structurale de Linguistique » يثبت هذا الأمر على نحو من الانحاء ، فانه يقدم أيضا صورة واضحة عن الطريقة التي تعمل اللسانيات البنيوية فيها ، كما يقدم اضاءة عن الأسس التي تقوم عليها . وانه ليكشف أيضا عن مقدار التطور الذي مرت به بدءاً من البنيوية الكلاسيكية وانتهاء بالنظرية التوليدية .

المترجم



اللسانيات البنيوية بوصفها علماً

١ ـ نقطة انطلاق وجهة نظر فلسفة العلوم

إن دراسة معمقة للسانيات أمر ممكن انطلاقاً من النظر في بعض المقترحات الأساسية . وسنكتشف وجود هذه المقترحات في مختلف اتجاهات اللسانيات البنيوية التي سنعرضها في هذا الفصل . ولذا ، فإننا ننوي أن نصوغها وأن نفحص النتائج على مستوى فلسفة العلوم . وبما أن بعض الحدود تفرض نفسها هنا في هذا التقديم ، فإننا لن نقف إلا عند السمات الجوهرية للنظريات البنيوية .

وإننا سنتوقف ، من جهة أخرى ، عند التحليل العام للتيارات البنيوية الأوروبية والأمريكية . وإن دراسة عن اللسانيات الأمريكية أكثر تفصيلاً ستكون موضوع كتاب آخر . أما ما يخص البنيويات الأوروبية ، فسنقدم سماتها الجوهرية في الفصل الرابع من هذا الكتاب .

فيما يتعلق بالتصورات وبوجهات النظر العامة للسانيات البنيوية ، وكذلك بأسسها المنهجية ومواقفها الجوهرية على مستوى فلسفة العلوم ، فإننا نصوغ المقترح الأساسي التالي :

تبدو اللسانيات البنيوية ، من وجهة نظر علم المنهجة العام ، وكأنها علم يمثل موضوعه درجة عالية من التعقيد . إنها علم النسق : (علم نسقي) وعلم المنهج .

٢ ـ اللسانيات بوصفها علماً معقد الموضوع

إذا انطلقنا من المبدأ القائل إن كل الظواهر اللسانية ـ مهما كان دورها ، وطبيعتها ووظيفتها أو تحققها ـ تبع لميدان العلوم المرتكزة على اللغة (علم الأدب والاتصال ، فقه اللغة ، علم النفس الاجتماعي أو الادراكي ، علم الاشارة ، علم الدلالة ، علم الاجتماع ، الى آخره) ، فانه من الممكن تحديد الموضوع الخاص للسانيات البنيوية بدقة .

ليست المادة اللسانية في كليتها هي التي تقرر جوهرياً التوجه العلمي للسانيات البنيوية : فمنذ أمد بعيد في الواقع ، كانت هذه المادة تشكل موضوع الدراسة اللغوية . ولو لم تكن اللسانيات البنيوية قد تمحورت على تحديد دقيق لموضوعها ، لما تميزت جوهرياً من الاتجاهات التي يمثلها القواعديون الجدد ، وفقهاء اللغة الانسانيون ، أو القواعديون المعياريون والعقلانيون للقرن الثامن عشر .

تتخذ اللسانيات التاريخية موضوعاً لها وقائع من خارج اللغة ، كما تتخذ ، ولكن بدرجة أقل ، وقائع من داخل اللغة . أما الموضوع الخاص للسانيات البنيوية ، وهذا فارق جوهري ، فليس على الاطلاق ما يحمل اسم اللغة ، ولكنه كما يسميه فيرديناد دي سوسير اللغة[1] وهو واحد من المؤسسين للبنيوية في أوروبا الغربية . ويقول آخر ، إن ما يكون موضوع اللسانيات البنيوية بالدرجة الأولى ، وهو موضوع عالي التعقيد ، إنما هو نسق اللغة .

إن المفهوم الأساسي للغة كما يجب أن يُقبل هنا إذن ، إنما هو بالمعنى الذي قصده سوسير : إنه النسق الاجتماعي الموجود في أساس أشكال الاستخدام الفردي . ولنلاحظ أن حصر الموضوع في الواقع الداخلي للغة سيضطرنا الى الاحتكاك بمجموعة من وجهات النظر الخاصة تتعلق باستقلال النسق ومتواليته ، كما تتعلق بعدد محدود من قواعد النسق . إلا أن التصور البنيوي للنسق يقوم على الاقتراح التالي ، حيث الموضوع ، كما في العلوم الدقيقة يجد نفسه خاضعا الى مثالية علمية :

يوجد في أساس ظواهر اللغة ، نسق متجانس ، ويقع على عاتق اللسانيات ، قبل القيام بأي مهمة أخرى ، أن تحيط بتعقيده الداخلي وتماسكه الوظيفي .

ويستدعى فحص هذا المقترح تأمل وجهات نظر أخرى أساسية . وهذا سيجعلنا جزئياً نستبق الكلام عن الملاحظات التي سنقدمها فيما بعد بخصوص اللسانيات بوصفها علماً للنسق .

ثمة أمر مثالي يوجه التصورات البنيوية للنسق . وهذا يعني أن كل الأعضاء في مجتمع لساني واحد يمتلكون ـ لكي ينجزوا فعل الكلام ـ نوعاً من الطاقم

المتماسك ، ولهذا الطاقم طبيعة اجتماعية وتواضعية بآن معاً[٢] . ويحاول هذا الكل أن يعيّن الصيغ التالية : « الترسيمة اللسانية الأساسية »[٣] ، « النموذج الأساسي »[٤] « نموذج سلوك الاتصال الإشاري »[٥] ، « تجميع معايير السلوك التواضعية تجميعاً متماسكاً »[٦] ، الى آخره ، وتشكل هذه الترسيمة موضوع اللسانيات . ذلك لأنها مصممة مثل النسق اللساني بذاته ، وبوصفها « اللغة في ذاتيتها اللغوية »[٧] . وأكثر من ذلك أيضاً ، فإن البنيوية تدافع عن استقلال هذا النسق إزاء الأفعال المشتركة والعوامل التي هي خارجة عنه[٨] . وإنه لمن أجل هذا ، يجب أن يكون النظر في الدور التاريخي بوصفه بعداً غير لغوي . ومما لا ريب فيه ، أن مثل الانتاج اللغوي كمثل الظواهر والصيرورات الأخرى . إنه يجري في التتابع الخطي للزمن . ولكن هذه الزمانية تمثل عرضاً بحتاً بالنسبة الى اللغة بوصفها نسقاً عاملاً[٩] وفي النتيجة ، فإن اللسانيات البنيوية تلح أولاً على الجوانب غير التاريخية للنسق المصمم بوصفه معطى مستقبلاً .

٢ ـ ١ ـ استقلال النسق ومثوليته . اتجاه ممتزج المعارف نحو علوم الاشارة

تكاد الأهمية المنوطة باستقلال النسق ، أن تكون عائقاً أمام توسع ضروري لمراكز الفائدة اللسانية . ولقد فهم فيرديناد دي سوسير ، ولوي هيلميسليف ، وآخرون أن اللسانيات البنيوية ستقع في نوع من العزلة العلمية إذا أخذت مسلمة استقلال موضوعها أهمية مطلقة بالنسبة الى كل أجزاء هذا الموضوع .

ولكي يتم الخلاص من هذا الخطر ، كان لابد من تكريس انتباه خاص لدراسة العناصر المكونة للنسق ، ولدرجة تعقيدها ، ولعلاقاتها الداخلية (في النسق) ، ولسماتها ، وذلك انطلاقا من هذه التبعية :

تشكل الإشارة اللسانية ضمن نسق اللغة ، الموضوع الأولي للبحث ، وذلك بما أنه من طبيعة الاشارة تحديداً أن تعمل ضمن النسق .

وبما أن النسق اللساني يعد نسقاً من الاشارات[١٠] ، فإن السؤال الذي يطرح نفسه هو لمعرفة ما إذا كانت هذه الاشارات تخضع تماماً للمسلمة الأساس الخاصة باستقلال النسق ، ولكي يتمكن المرء من أن يجيب إجابة كافية عن هذا

السؤال ، فإنه لمن المهم دراسة الاشارات اللسانية تبعاً ليس فقط لسماتها النسقية ، ولكن أيضاً لخواصها الملازمة لها . وبشكل مؤقت فإننا لن نشغل أنفسنا إلا بهذه الأخيرة ، لا سيما وأننا نبتغي أن نبين كيف أن اللسانيات البنيوية استطاعت أن تتجنب العزلة العلمية . وسنعود ، في الفصل الرابع مفصلين أكثر ، الى مجموع خواص الاشارة الملازمة والنسقية .

تُسْنِدُ اللسانيات البنيوية الى الاشارة اللسانية سمة شكلية وسمة دلالية . ويتضمن هذا التقابل الثنائي مشتركاً منهجياً : إذ يجب اعطاء الأولوية إما الى السمة الشكلية للاشارة ، وإما الى وظيفتها الدلالية . ويمكن للمرء ، من جهة أخرى أيضا ، أن يحاول معالجة المجموع . وإن السمات الشكلية للاشارة اللسانية ، في هذه الحالة الأخيرة ، لتستطيع أن تكون مترابطة إزاء سمتها الدلالية ، والعكس صحيح كذلك .

فإذا ما أعطيت الأولوية للسمة الشكلية للاشارة اللسانية ، فيبدو أن المرء يستطيع أن يدعم مبدأ استقلالية النسق . أما إذا فضلنا الوظيفة الدلالية ، بما أن هذه تشتمل على حقل كامل من المشاركات اللسانية ، فإن المحافظة على مبدأ الاستقلالية يطرح مشكلات جدية ، يظل جميعها بعيداً عن الحل(١١) . وإذ تصطدم اللسانيات البنيوية مع هذه القضايا ، فانها لا تخوض أبداً في غمار مخاطرة العزلة العلمية . وإنها لتؤكد بهذا الخصوص ، تأكيداً واضحاً بأنه خارج وجهة نظر الاستقلال الشكلي والقاعدي ، ثمة منظورات أكثر سعة يجب أن تنفتح على اللسانيات وعلى العلوم الاشارية .

وإذا قبلنا بأنه يجب دراسة السمات الملازمة للاشارة اللسانية ، ليس بشكل منعزل ، ولكن آخذين في الحسبان علاقاتها المتبادلة ، فمن المناسب كذلك النظر الى الأنساق الاشارية وبناها التي تمثل ـ كما في اللغات الانسانية الطبيعية ـ توازياً لروابطها الاشارية وتعاضدها(١٢) . وإن النتائج المنهجية لمثل هذه الضرورة كانت مرئية بوضوح منذ بدايات البنيوية . وإذا كنا نفهم اللسانيات من خلال معنى أوسع بوصفها علماً موضوعه الاشارة اللسانية ، فإنها تصبح ـ وذلك لكي نتكلم مثل سوسير وهيلميسليف ـ فرعاً من علم الاشارة العام .

وإذا كان هذا المنظور يسمح بالخلاص من العزلة العلمية ، فإننا سنتمسك مع ذلك ، من خلال وجهة نظر النظرية البنيوية للقواعد ، بأولوية دراسة الاشارات اللسانية كما تعمل ضمن نسق اللغة بمقتضى سماتها النسقية . وأما مبدأ مثولية النسق ، فإنه يوجد في النتائج المباشرة لمسلمة استقلالية النسق . وإنه فقط في الحالة التي يجب فيها دراسة الاشارات اللسانية تبعاً لخواصها الملازمة ، فإن توجها نحو أنظمة اشارية أخرى يبدو ضرورياً ومثمراً .

وستترك دراسة البنى الاشارية الى المنطق ، وعلم الاجتماع ، وعلم النفس ، ونظرية ، الى آخره[١٣] . وبعد إحداث اللسانيات لمقاربتها الخاصة من الاشارة ، فإن عليها أن تظهر نقاط تلاقي مع هذه العلوم ، وبصورة خاصة مع علم الاشارة ، كما أن عليها أن تجد منظورات مشتركة . وعلى العكس من هذا ، فإنها تستطيع أن تتلقى من هذه الأنظمة دفعات منعشة بالنسبة الى نظريتها الخاصة . ومع ذلك ، فإنه بالنظر الى بعض الأسباب المنهجية ، فإنها في مرحلة أولى ستقصر أهدافها على دراسة النسق الشكلي والقاعدي دراسة لغوية داخلية ومستقلة عن أي نظر يتعلق بعلم الكائن (أونطولوجي) .

٢ ـ ٢ ـ قضايا تتعلق بالموضوع الأولي للبحث

إذا نظرنا الى اللغة بوصفها نسقاً ، والى النسق والاشارات العاملة فيه بوصفه موضوع اللسانيات ، فإن القضايا المعرفية (الابيستيمولوجية) الخاصة بتعقيد ما يقال عن النسق ، لن تكون لهذا مبسطة فيه[١٤] . ولكي نثبت هذا ، فإنه يكفينا أن نُظهر ثلاثة جوانب تقيم علاقات دقيقة مع الاشارة والنسق اللساني .

أما الجانب الأول ، فيتعلق بالسمات الملازمة للاشارة . وسنصوغ بهذا الخصوص الملاحظات التالية ، والتي تعد جزءاً من فلسفة العلوم وتاريخها :

١) يجب أن تكون الوظائف الشكلية والدلالية للاشارة اللسانية متميزة تميزاً واضحاً من سماتها النسقية .

٢) إن دراسة السمات الشكلية والدلالية للاشارة اللسانية هي الأصل في التعددية الكبرى التي تسم كل اللسانيات البنيوية إن في فكرها وإن في انشائها لمنهجها .

إننا لن نتعمق هنا في مختلف المناهج البنيوية الواصفة للاشارة . ففيها يتعلق بسماتها الملازمة ، نقترح فقط أن ندل على نوع من التسلسل مع النزعة التاريخية للسانيات .

لقد وعت اللسانيات البنيوية وعياً تاماً للأبعاد التاريخية لوظيفتي الاشارة . وإنه لمن البدهي على كل حال أن يخضع شكل الاشارات اللسانية ومعناها الى التغيرات عبر مسيرة التاريخ . وإن هذه لتستطيع أن تكون موضوعاً لبحث يختص بمتابعة الاشارات اللسانية عبر الزمن . وتعد هذه مقاربة تاريخية على غرار مقاربة القرن التاسع عشر ، والتي تهدف ـ لكي نتكلم كما يتكلم سوسير ـ الى التعاقبية الزمانية (دياكروني) . وعلى العكس من ذلك ، عندما يكون المقصود دراسة الاشارات من خلال علاقاتها النسقية الداخلية ، فإنها ستكون ظاهرة في داخل فترة زمنية محكمة التحديد . وإذاك ، فإننا سنتكلم عن الآنية (سانكروني)[١٥] . وإنه لمن البدهي أن قطعاً في الزمن ليتطلب مثالية علمية . ولقد لجأنا بسبب هذا فيما بعد الى عبارات مثل « الآنية » و « التعاقبية الزمانية » ، الى آخره . وسيقودنا فحص القضايا المطروحة هكذا بعيدا جدا : بشكل مؤقت ، إننا لن نستطيع هنا سوى أن ندلي ببعض الملاحظات العامة حول موضوع المقاربة البنيوية والآنية للنسق (الإشاري) .

ثمة سؤال ثانٍ مهم ينسحب على مختلف درجات تعقد النسق اللساني ، وعلى مختلف الامكانات التي يمنحها للتحليل . وإن مقاربة مضاعفة لأمر ممكن : عامودية أو جدولية استبدالية ، وأفقية أو تركيبية .

إذا فحصنا العمل الآني للاشارات اللسانية ، فإنه يبدو أننا نستطيع أن نؤولها بوصفها أعضاء في جدول استبدالي واحد . ففي الفرنسية مثلا ، نجد أن الاشارة (argent = فضة ، مال) تشكل جزءاً من طريقة جدول الاستبدال للأسماء الموصوفة وللطبقة التحتية لأسماء المواد . وعلى العكس من ذلك ، إذا درسنا هذه الاشارة من خلال امكاناتها التأليفية مع اشارات أخرى ، فسنتحرك ضمن البعد التركيبي للنسق . وسنلاحظ ، من جهة ، أنه من الممكن تشكيل كلمات جديدة في محور التركيب : فابتداء من اللفظ argent ، نبدع « argenterie = أواني فضية » و « argentier = خزانة الأواني الفضية » وإنه لجائز ، من جهة

أخرى ، إدخال argent في سلسلة يشكلها أعضاء لجداول استبدالية أخرى ، وهذا يعطي وحدات تركيبية أكثر تعقيداً مثل :

« وستكون لنا عودة إكثر تفصيلاً عن الأبعاد المتعلقة بجدولي الاستبدال والتركيب للنسق اللساني ، وذلك في المجلد الثاني . ومع ذلك ، فإن بعض الملاحظات التي تم الاعراب عنها ، تكفي لكي تظهر أن دراسة الاشارات اللسانية ، بالنسبة الى البنيوية ليست مبررة إلا إذا كانت تسمح بالامساك بوظائفها في قلب النسق . وإذا كان الحال كذلك ، فيمكن القول إن الاشارات اللسانية تمتلك وظائف متعددة : في الاتصال ، وفي الفكر ، وفي الفعل ، وفي اكتساب معرفة الواقع ، الى آخره : وهذا ما يجعل التسلسل ضرورياً . فاللسانيات البنيوية تعطي الأولوية لدراسة النسق (الاشاري) في حالة عمله . والسبب أن العديد من وظائف اللغة الانسانية ليست ممكنة إلا اذا قامت على أساس من هذا النسق[١٦] : فسمة الوظيفة المتعددة للغة الانسانية يجب أن تُدرس انطلاقاً من نشاط الوظيفة الأحادية للاشارات داخل النسق اللساني .

وثمة قضية ثالثة تتعلق بالشرط الجوهري لعمل النسق . وإنه لشرط يجدر أن لا يغيب عن النظر عند معاينة الموضوع الخاص للسانيات . فالسؤال يطرح بالفعل ما يجب أن يكون حاضراً عند مستعمل اللغة ، وذلك لكي يصبح العمل النسقي ممكناً . وإنه ليكون حسب سوسير[١٧]، « الملكة اللسانية » . فهي التي تسمح بابداع الاشارات ، والرموز ، والعلامات ، الى آخره . كما تسمح باستعمال النسق اللساني استعمالاً خاصا . وإن الملكة اللسانية لا تسمح للانسان باكتساب معرفة النسق فقط ، ولكنها تعطيه الامكانية لكي يمارس هذه المعرفة في الاستعمال اللغوي ، أي بتحويلها الى فعل لساني .

عند المقاربة الأولى ، يبدو تصور سوسير « للملكة اللسانية » تام القبول . غير أن القضايا تبرز ما أن نتساءل عن مرماها الفلسفي . فنحن نجد أنفسنا حينئذ إزاء واحد من الاختلافات الأكثر ادهاشاً بين الوضعية والعقلانية . وإن السؤال ليطرح كذلك لمعرفة اذا ما كنا نستطيع أن نتكلم عن ملكة لسانية خاصة بالانسان ، وإن القضايا لتتعقد أكثر عندما ندقق بسيرورات اكتساب اللغة . وإن هذه القضايا الهامة قد أهملتها البنيوية الكلاسيكية إذا صحت العبارة .

فالقواعد التوليدية ، هي الأولى ، التي أولتها كل اهتمامها[١٨] . فلقد اتخذ نوام تشومسكي موقفا صريحا الى جانب النظرية العقلانية للفطرة ، ومع ذلك ، فإن المقصود هو أن نعرف ما اذا كان أنصار العقلانية محقين في تأكيد أن الانسان ينظم أفكاراً فطرية ، وأن ـ من جهة أخرى ـ كل سيرورة لاكتساب اللغة تشكل تنشيطاً معرفياً وتنشيطاً تنظيمياً محدداً وراثياً .

٢ ـ ٣ ـ اتصال وانفصال في مقاربة الموضوع اللساني

إن الذي يدرس عن قرب السمات الخاصة للنسق وللاشارات اللسانية ، يمر بالضرورة عبر التصورات الأساسية لسوسير ، وهذا سبب من أجله لم تتوقف البنيوية أبداً عن اضفاء عظيم الأهمية عليها . ومع ذلك ، ثمة تسلسل ملحوظ يقود من سوسير الى أبحاث سابقة . يظهر ذلك من الهيمنة التي مارسها عليه « ويتني » و « دور كهايم » ، ومؤرخو اللغة ، والمقارنون . فعلى مستوى المخطط الاجتماعي ، نجد أنهم قد وسموا نظراته بخصوص دور النسق اللساني في التفاعل الاجتماعي .

وإنه ليبدو إذن فيما يتعلق بالتصورات ذات الصلة بالموضوع اللساني أنه يمكن لملاحظاتنا التمهيدية عن تواصل البحث أن تكون مرة أخرى أساساً جيداً لها . ومع ذلك ، فإن العناية التي أولاها سوسير للبعد الاجتماعي للنسق ، لم تمنعه من معرفة الجوانب النفسية للاشارة . ونستطيع ـ أكثر من ذلك ـ أن نؤكد من غير مبالغة أن سوسير كان قد عرض على نحو أفضل لم يفعله أحد قبله الوجه النفسي للسمات الملازمة للاشارة : التصور والصورة السمعية ، أو الدال والمدلول[١٩] ، وهذه جوانب سنعود اليها فيما بعد . وبهذا يمنحنا سوسير مثلا رائعا عن الانفصال في تاريخ البحث اللساني .

وكذلك الأمر ، فإن المقاربة الاسترجاعية والمستقبلية التي ذكرناها في الفصل الأول ، لتظهر أمثلة عن الاتصال والانفصال بين البنيوية الكلاسيكية والمناهج الحالية . فمن وجهة نظر مستقبلية تقدم القواعد التوليدية اتصالاً أكيداً ، لأنها تحتفظ بفكرة النسق . فيقودنا هذا أحياناً ، الى الكلام عن بنيوية توليدية . ولكن انفصال القواعد التوليدية عن بنيوية سوسير يتجلى في التفضيل المعطى الى

المقاربة النفسية للنسق اللغوي ، على نحو يوجد فيه هذا النسق مرتبطاً مع الملكة اللسانية لتشكيل القدرة اللغوية الفردية . فإذا علمنا ، من جهة أخرى ، أن القواعد التوليدية تفسر نسق اللغة بوصفه واقعا ذهنيا يوجد في أساس الظواهر اللسانية ، فسنفهم بقدر أكبر أنه لدى مقاربة النسق ، ينتقل محور الاهتمام من المجموعة اللسانية الى المتكلم المفرد . وإن مثل هذا الاهتمام بالجانب النفسي للمدرسة التوليدية إنما يتمركز على « المعطيات اللسانية الأولية » الممثلة في « المتكلم بلغته الأم » ، وحدسه على وجه الخصوص .

وإذا كانت القواعد التوليدية ، عبر تفسيرها للجانب النفسي للنسق ، قد حادت بتصميم عن سوسير ومقاربته الاجتماعية للغة ، فإنها حاربت أيضاً التصور الآلي للوصفية الأمريكية . وكذلك فعلت بمؤثرات النظرية السلوكية (البيهافيورية) . ولقد كان التعارض مع البنيوية الأمريكية الكلاسيكية أكثر وضوحاً حين تخلت النظرية التوليدية عن نمطية الاستبدال الممثلة في : « مثير ـ استجابة » القائمة في السلوك الكلامي[٢٠]، وذلك لصالح شكل جديد للذهنية . وان تعاون تشومسكي مع عالم النفس جورج ميلر عزز أيضا منهج المقاربة النفسية والذهنية هذا في السنوات الأخيرة[٢١].

٣ ـ اللسانيات بوصفها علماً للنسق

٣ ـ ١ ـ المفهوم النسقي للسانيات والنظرية العامة للأنساق

تفرض اللسانيات الحديثة نفسها بوصفها علماً للنسق ، أو علماً لنسق من الأنساق ، وذلك من خلال الأهمية الجوهرية التي توليها لمفهوم النسق ولتحليل المستويات في نسق خاص ، تلك التي تم الوقوف عليها من خلال تفاعلاتها وعلاقاتها الداخلية . وهكذا فإن اللسانيات تأخذ مكاناً خاصاً ـ ما يزال الى الآن غير مقدر حق قدره ـ بين هذه السلسلة من العلوم التي ـ منذ أعمال لوتكا ، فون بيرتالانفي ، وبولينغ ، وميزاروفيك ، الى آخره ـ تتعلق بالنظرية العامة للأنساق[٢٢]. ويؤدي هذا الوضع للسانيات ـ كما قيل آنفاً ـ الى انزلاق في تراتبية وجهات النظر : فالتركيز ينزلق من الاشارات (أي من عناصر النسق)

نحو كلانية النسق نفسه ، المنظور اليه بوصفه مجموعا منظما ، ومتماسك ، ووظيفيا .

ولقد غير هذا الانزلاق بعمق ، مكانة اللسانيات بين العلوم الاشارية . وكذلك أيضاً ، فإن تفسير اللسانيات البنيوية بوصفها علماً نسقياً له دوي محتوم على التصنيف العام للعلوم . وهكذا يبدو أن التمييز بين العلوم الانسانية والعلوم الدقيقة أقل ملاءمة ، لا سيما عندما يكون المقصود هو تحديد لسانيات داخلة في علاقة ، بسبب توجه مشترك نحو نظرية الأنساق ، مع علوم مثل البيولوجيا ، والفيزياء ، والكيمياء ، والاقتصاد ، الى آخره .

لم تعرف اللسانيات فقط تطوراً واسعاً في علاقاتها المتداخلة الأنظمة ، ولكنها جددت حتى تصوراتها المتعلقة بالممارسة العلمية للبحث .

إن مثالية الفردانية والانعزالية لرجل العلم يتم التخلي عنها بانتظام . فالنزعة الرياضية لم تتوقف عن اكتساح المواقع . وإن الأداة الصورية والرياضية لتتأقلم تأقلماً رائعاً مع تمثيل العلاقات ذات الأنساق المتداخلة . وأكثر من ذلك ، فإن البحث في المقدمات وفي الأوليات ، وفي المسلمات ، وفي الفرضيات ، وكذلك البحث في نسق من أنساق التعريف (كما هي الحال عند هيلميسليف)[٢٣] ، وهذا بحث من خواص اللسانيات بوصفها علماً لنسق من الأنساق (ولمنهج) ، إن هذا البحث ليستطيع أن ينتج نتائج مفيدة بالنسبة الى أنظمة أخرى ، لم تهتم حتى الوقت الراهن إلا قليلاً بأسسها النظرية والمنهجية[٢٤] .

٣ ـ ٢ ـ تحليل أسس اللسانيات الحديثة

إن النسق اللساني ، سواء كان مصمماً بوصفه اجتماعياً (سوسير) ، أو مصمماً بوصفه استبطاناً يقوم به مستعمل اللغة (تشومسكي) ، فإنه يشكل الموضوع الأولي للبحث اللساني : تسمح هذه الفكرة الأساس للسانيات أن تصبح « علماً للنسق » . وإنها لتزود أيضاً ، البحث اللساني الحديث بنقطة انطلاق لتحليل أسسه الخاصة . وان من أولى مهمات اللسانيات بوصفها علماً نسقياً ، إنما تكون في تزويد معطيات واقعية عن طبيعة الأنساق اللسانية الداخلية التحتية وجوهرها وتعقيدها . وانه لمن الملائم كذلك الوقوف على

اعادة تمثيل التماسك الداخلي للعناصر النسقية ، وعلى علاقاتها الوظيفية ، وأيضاً على درجات توازن النسق وانسجامه . ويجب ، من جهة أخرى ، أن يتجه البحث عن الأسس الى الأزواج « انفتاح ـ انغلاق » ، والى « الجوانب السكونية والجوانب الحركية » للنسق ، وذلك بدقة خاصة . ويسمح فحص هذه القضايا الأساسية بجمع مؤشرات دقيقة ، تخص جوانب من نظرية الأنساق . فاللسانيات ، بوصفها علماً وصفياً ، وعلماً تفسيرياً ، تشترك بهذه القضايا مع علوم نسقية أخرى ، ومثل ذلك ميدان المثالية العلمية[٢٥] .

إن فحصاً يقظاً لأهداف اللسانيات ومهماتها ، بوصف اللسانيات علماً نسقياً (أي بوصفها علماً لقواعد النسق) ليظهر القضايا التي تطرحها ، على مستوى فلسفة العلوم ، بأنها محاولة لوصف هذه القواعد ، فلنتوقف هنا مشيرين الى بعض الأسئلة ، وذلك لكي نتبين بسرعة هذه القضايا : هل النسق وسيلة نظرية للمعرفة ، وتجريد للذهن الانساني ، أو هل هو أيضاً أداة وصفية يستخدمها العالم ؟ ما هي العلاقة القائمة بين مفهوم « النسق » ومفهوم « البنية » ؟ وهل البنية كيان غير مادي ؟ أو هل تشكل واقعاً ملموساً ، يمكن فصله داخل ظواهر اللغة[٢٦]؟ والبنية ، داخل أي معيار ، تكون نتيجة لتجريد علمي[٢٧]؟

وقبل أن نصوغ أسئلة أخرى عن الأسس اللسانية ، نريد ، من أجل مزيد من الوضوح أن نستبق ما سنتكلم عنه في الفصل السادس ، وفي المجلد الثاني ، حول مفهوم « النسق » ومفهوم « البنية » . وبما أننا نعالج كل اللسانيات الحديثة بوصفها علماً نسقياً ، فإننا مطالبون أن نصوغ أولاً ، المبادىء التي يصلح انطلاقاً منها مقاربة هذه المفاهيم . وتعد هذه المبادىء الأساس مبادىء مطلقة ومعيارية ، أي أنها مميزة جداً للتصورات النسقية الخاصة بالبنيوية الكلاسيكية وبالقواعد التوليدية :

ـ النسق : هو الآلية الأساسية للغة الانسانية . وانه ليجعل ممكناً ، من خلال الوصل بين قواعد جدول الاستبدال وقواعد جدول التركيب المتناهية ، القيام بانتاج لساني غير متناهي .

ـ البنية : إنها تمثل في وقت واحد النظام الثابت لعناصر اللغة ، ومجموع

العلاقات الداخلية لجداول الاستبدال . والباحث يستطيع ، لكي يفرز هذه العلاقات أن يستند الى تكامل جدول الاستبدال وجدول التركيب .

ومع ذلك ، لا تعطي هاتان الصياغتان جواباً نهائياً عن القضايا المثارة على مستوى فلسفة العلوم . انها ، على العكس من هذا ، تثير أسئلة جديدة ، مثل : ما هي الكيانات الأساسية التي تشكل جزءاً من النسق ؟ وأي مستويات ، نستطيع أن نميز داخل هذا النسق ؟ وعلى أي قاعدة من المعايير ، نستطيع أن نقف على الدرجات المميزة للثابت ؟ وبأي شكل تسمح مبادىء الايجاز بتحديد العدد الأدنى للعناصر المكونة للنسق(٢٨)؟ وهل يجب أن نفهم من هذه العناصر أنها الأصوات(٢٩) ، أو الصور المكونة للاشارة(٣٠) ، أو أن نفهم أيضاً عدداً محدداً جداً من السمات المميزة(٣١) .

تظهر الاجابة على مثل هذه الأسئلة مثلاً أن المبدأ القائد للبدهية الماثلة في النسق إنما هو الاقتصاد . وإن هذا المبدأ ليظهر أيضاً في نظرية الصورة (هيلميسليف) ، كما يظهر في نظرية التمفصل الثاني (مارتينيه)(٣٢) : وفي الحالتين ، نستطيع بالفعل انطلاقاً من عدد محدد من الوحدات اللسانية المنتمية الى نظام أدنى ، أن نشكل عدداً غير محدود من الوحدات تنتمي الى نظام أعلى . وهنا أيضاً ، يمكن أن نقيم تماثلاً مع القواعد التوليدية . ذلك لأن مبدأ الاقتصاد بشكل مواز لمعيار التبسيط عند التوليديين ، يستلزم أن يسمح عدد قليل من القواعد النسقية العامة بانتاج أكبر قدر ممكن من الظواهر اللسانية .

وهكذا ، فانه يمكن للمرء أن يتساءل عن الأبعاد السكونية والحركية لنسق اللغة : كيف يمكن التعرف على البعد السكوني في محور الاستبدال ؟ وكيف تظهر الآليات الحركية للنسق في محور التركيب ؟ وبأي طريقة يستطيع الوصل بين محوري الاستبدال والتركيب أو يطلق السيرورة الحركية لتركيب الجملة والنص ؟ وهل معرفة العلاقات الاستبدالية تكون هي الأولى بالنسبة الى الانتاج التركيبي النصي ؟ وهل تؤدي جوانب أخرى لتراكيب القدرة النسقية دوراً مهماً في الانجاز اللساني ؟

وإنه لمن الملائم أخيراً وعلى وجه الخصوص ، أن يتم تحديد الأسئلة الخاصة بالعلاقات بين النسق من جهة ، والانجاز اللساني من جهة أخرى . فالتفرع

الثنائي الذي أقامه سوسير بين « اللغة » و « الكلام » ، أو التمييز الذي وضعه تشومسكي بين « القدرة » و « الأداء » لتجيب بما فيه الكفاية على تعقد العديد من الظواهر اللسانية . ومن ثم ، ألا يجب أن نهتم ببعض المفاهيم ، مثل : اللهجة الفردية(٣٣) ، عندما يكون المقصود هو تحديد السمة الفردية للتمكن (وللممارسة) من اللغة عند المتكلم ، والناسخ أو النحوي ؟ وأليس من الملائم أن نتكلم عن « لهجة التمكن » لكي ندل على الكفاية الفردية لواصف اللغة و/ أو لكي ندل على مخبره(٣٤) ؟ وبحسب أي معيار تستطيع لهجة القدرة هذه أن تكون قاسماً مشتركاً لاعادة تمثيل القواعد الخاصة بنسق لغة محددة ، وفي زمن ومكان جغرافيين محددين(٣٥) ؟ أليس من الأفضل أن يلجأ المرء الى مفهوم الاستخدام عند هيلميسليف(٣٦) لكي يحيط بمجموع العادات اللسانية لأمة معينة ، إذ أن هذه العادات ، على الأقل من منظور هيلميسليف ، لا تشكل جزءاً من المثل اللغوي الأعلى ؟ وهل التأليف التركيبي يبتغي ، كما يفعله إيريك بويسان(٣٧) ، أن ندخل بين « اللغة » و « الكلام » ، مفهوم « الخطاب » ؟

ما تزال هذه السلسلة من الأسئلة بعيدة عن أن تكون شاملة : انها تبين غنى المستلزمات التي يأتي بها تمييز اللسانيات بوصفها علماً لنسق ما .

٣ ـ ٣ ـ اختلاقات واتفاقات في مقاربة النسق

إن القضايا التي أجملت في الأعلى ، يجب فيما يخص وضع اللسانيات بوصفها علماً نسقياً ألا تحول الانتباه عن فكرة المنطلق التي تم عرضها في الفصل الأول . فلقد أوصينا باستعمال تركيب موزون بمهارة للمنهجية العامة ولتاريخ العلوم .

فإذا اتجهنا الى تاريخ العلوم لكي نعلم منه مختلف التصورات المتعلقة بنسق اللغة ، فسنرى ظهور بعض الفوارق الجوهرية تتصل بخصوصيات المرئيات والطرق البنيوية للمقاربة .

نلاحظ أولاً ، أن القواعد التوليدية والرياضيات اللسانية ، تقدمان مقاربة للنسق أعيد تجديدها . وذلك بتفسير اللغة على أنها مجموع متناهٍ من الوقائع اللسانية ، ولكنها ناتجة عن عدد محدد من القواعد النسقية : ويعود الأمر الى القواعد التوليدية في اقامتها . إذ بالاستناد الى مبادىء الاكتمال ، والترقيم ،

والتكرار ، تحاول الصياغة الرياضية أن تحيط بالبعد الحركي للنسق من خلال مولِّد للجمل . وما كان لهذا القصد أن يقصي القواعد التوليدية ، فلا تكون نموذجاً لصورية علم النفس اللساني ، على نحو تتمثل فيه الاستراجيات الذهنية وسيروراتها ، وتتدخل في الانتاج الذي لا يتناهى للجمل . فالقواعد التوليدية تمنح البعد الانتاجي للنسق تقنيناً رياضياً وحسابياً ، وتفسيراً نفسياً لسانياً .

لا يمكن لإدخال مفهوم القواعد المتناهية وامكانات الصياغة الرياضية للغة الطبيعية أن يجعلنا ننسى حقيقة بسيطة وهي أن البنيوية الكلاسيكية كانت قد تقدمت من قبل بفكرة أساسية عن « الانتاجية » . وهذا أمر لم يعترف به التوليديون الوثوقيون بما فيه الكفاية ، وذلك خطأ من عند أنفسهم ، أو هم لم يقدروه حق قدره . ويكفي ، لكي نلاحظ ما تقدمت به البنيوية الكلاسيكية ، أن نقرأ فيرديناند دي سوسير[٣٨] ، ولوي هيلميسليف[٣٩] ، وبصورة أقل غودل[٤٠] ، وبعض الآخرين . ونستطيع بهذا الخصوص أن نلاحظ أن البنيوية الكلاسيكية توجه حصراً إعداد قواعدها نحو الانشاء السكوني للطبقات الاستبدالية . واذا كنا قد تكلمنا في مكان آخر[٤١] ، عن البنيوية الكلاسيكية بوصفها نموذجاً للتصنيف ، فيجب أن لا نستنتج من هذا أن البنيويين يستبعدون مفهوم حركية النسق ، ويستبعدون وجود فعل خلاق[٤٢] في محور التركيب . فلقد نجد على العكس من هذا ، أنه منذ سوسير ثمة عدد منهم قد فهم بوضوح أنه لا يكفي اقامة جدول لعناصر اللغة بحسب بعدها الاستبدالي ، ولكن يجب أيضاً دراسة الانتاج اللساني في محور التركيب . ان البنيوية الكلاسيكية ، كانت تفكر إذن ، أن الآلية الأساس للنسق ترتكز على وضع عناصر سكونية مأخوذة من محور الاستبدال موضع التنفيذ وإدخالها في سيرورة التركيب . وأما اذا كنا قد درسنا التنسيق التركيبي أولا ، أو إذا كنا قد درسناه حصراً على مستوى صياغة الكلمات[٤٣] ، فإن هذا لا يثبت غياب فكرة الانتاجية . وإذا كان تحديد الاهتمام في علم الأصوات العام وعلم الصرف يُظهر خاصة الصلة مع النزعة التاريخية كما في القرن التاسع عشر ، فإن اللسانيات البنيوية لم تكن لتشغل نفسها ، في بداياتها ، إلا بالمستويات الوصفية البسيطة . ولقد نجد من هذه الجهة أن البنيوي أ . و . دي غوت ، وهو واحد من الأوائل

الذين اقتربوا من النحو البنيوي (١٩٤٩) ، كان محقاً عندما أكد النتائج التي حصلت عليها البنيوية الكلاسيكية فيما يتعلق بمادة البحث والوصف :

لقد تطورت اللسانيات البنيوية في القرن العشرين على النحو نفسه الذي تطورت فيه اللسانيات البنيوية في القرن التاسع عشر ، وكان ذلك بشكل درست الأصوات فيه أولاً ، ثم الكلمات ، ثم الجمل[٤٤].

وعندما نستخلص النتائج المنهجية من الأبحاث التجزيئية وذات الحد الأدنى من التاريخية اللسانية ، ومن البنيوية في بدايتها ، فسنلاحظ أنه لا يجب بالضرورة أن ننطلق من الوحدات الدنيا ، ولكن نستطيع أيضاً أن نباشر التحليل في المستوى الأكثر علواً ، أي على المستوى النصي ، وإن وجهة النظر هذه ، قد لاقت دعماً في السابق عند هيلميسليف . وقد أكدتها من جهة أخرى التأملات النظرية حول الأولوية التي يستحسن اضفاؤها على المجموع المنظم للنسق . ولهذا السبب ، فإن التصورات والمناهج البنيوية ستكون في الفصل السادس معالجة من وجهة نظر لسانيات النص . ومن هنا فإنه إذا كانت فكرة انتاجية النسق اللساني فكرة صالحة ، فإنها تكون كذلك أولا على المستوى النصي ، ومع ذلك ، كما سنرى هذا في المجلد الثاني ، فإنها صالحة أيضاً ، وإن كان هذا بمقدار أقل ، بالنسبة الى المستويات التي لم تعرها البنيويات السابقة سوى أهمية معتدلة .

وتستطيع القواعد التوليدية ، في هذا الميدان ، أن تدعي لنفسها أكبر الفضل لكونها قد تمحورت على النحو الذي أهمل سابقاً إهمالاً عظيماً . وإنها لتدعي ذلك أيضاً لأنها كانت الأولى في اظهار مبدأ النشاط الخلاق على مستوى المكوِّن النحوي . ولا تستطيع هذه التغيرات العميقة في مناهج المقاربة أن تجعلنا ننسى أن البنيوية الكلاسيكية ، قد عرفت مبدأ النشاط الخلاق ، وإن كانت لم تستثمره إلا بشكل جزئي جداً ، وذلك في الوصف القاعدي . وثمة أمر آخر ، فالقواعد التوليدية تحيل نفسها دائماً ، عندما يكون المقصود هو فكرة النشاط الخلاق والتجديد ، الى فيلسوف ولساني من القرن التاسع عشر ، هو وليام فون هامبولدت . واذا كان الحال كذلك ، فإننا نتصور بصعوبة أن يكون المنظرون البنيويون الكلاسيكيون قد تجاهلوا تصورات فون هامبولدت .

ولكي نتواصل مع واحدة من الأفكار الرئيسة الواردة في الفصل الأول ، والمتعلقة بالتجديد في التطور العلمي ، فإننا نقترح ، فيما يخص المقاربة التوليدية للنسق ، الخلاصة التالية : إن ما هو جديد في القواعد التوليدية ، ليس هو معرفة فكرة النشاط الخلاق ولكنه بالأحرى ، هو أن :

١ ـ القواعد التوليدية ، قد جعلت الصياغة الرياضية لحركية النسق صياغة ممكنة . وأن تقدم نقد الأسس في الرياضيات[٤٥]، قد سمح للقواعد التوليدية أن تقيم آليات للقواعد التوليدية أن تقيم آليات للقواعد المتناهية ، كما سمح لها بشكل محتمل أن تقيم آليات لقواعد التكرار . وبهذا ، أصبح من الممكن اعطاء بيان عن الانتاجية غير المتناهية للنسق .

٢ ـ إن منهجية بلومفليد الاستقرائية[٤٦]، وكذلك منهجية البنيويين الأمريكيين الشباب الذين فضلوا أن يؤسسوا تعميماتهم على مدونة متناهية ، قد تم إهمالها لصالح المقاربة الاستنباطية للانتاج اللساني غير المتناهي .

٣ ـ وإن المبادىء التي جاهرت بها النظرية السلوكية (سكينر) بخصوص السلوك اللفظي ، قد استبدلت بالمقاربة الذهنية لاكتساب اللغة وانتاجها .

٤ ـ وإن تشومسكي ، عندما أدخل مفهوم القاعدة قد جعل استراتيجياته المعرفية الخاصة بنسق اللغة استراتيجيات عملية . وأفسح المجال لشرح شكلي واقتصادي يتعلق بالمعلومات المكتسبة بهذا الخصوص .

٥ ـ وبما أن النزعة التجريبية قد أهملت لصالح النزعة العقلانية ، فإن مجموع النظرية المعرفية للقواعد التوليدية قد ارتدت سمة بنيانية بحتة .

وبالتأكيد ، ثمة فوارق جوهرية أخرى بين القواعد التوليدية والبنيوية الكلاسيكية وإنه لمن واجبنا أن نقتصر هنا على تعيين المتغيرات الطارئة على مقاربة النسق : أن تجديد القواعد التوليدية ، سيتم عرضه في المجلد الثاني . وأما التصورات البنيوية للنسق ، فنستخلصها مؤقتاً بالتحقيق الذي ينتج عن تاريخ العلوم وفلسفتها :

إنه مهما كانت الفترة الزمنية أو توجه البنيويات الخاضعة للتحليل ، فسنلاحظ خطاً لتتابع تام الوضوح : إن الاهتمام يبقى مركزاً دائماً على متصور النسق .

٤ ـ اللسانيات بوصفها علماً لمنهج ما

إن المسلمة البنيوية التي تقول تشكل اللغة نسقاً ، لا تثير فقط عدداً كبيراً من الأسئلة الأساسية : إنها تقود اللسانيات الحديثة الى التعبير عن مبدأ علمي جديد .

إن اللسانيات علم واصف لمنهجيته الخاصة ، سواء كان ذلك في الانشاء ، أم في المقاربة الانعكاسية لتجهيز الأدوات المنهجية الضرورية للتحليل وتفتيتها ، أم في الوصف ، أم في تفسير مادتها الأولية وتمثيلها .

ولقد يقودنا التعليق على هذا المبدأ بعيداً جداً . ولذا ، سنشير حالياً فقط ، الى أننا إذا قمنا بصياغته ، فسنعترف أن للسانيات مكوناً انعكاسياً يغطي مختلف ميادين البحث التي يعالجها هذا الفصل . وهكذا يجب على نظرية المناهج ، والتصورات الخاصة بالنسق ، والقضايا المتعلقة بتعقد المادة أن تكون خاضعة لدراسة تراتبية مبرهن عليها ، وذلك انطلاقا من هذ المكون . وإننا لنضع هنا سؤالين في تصورنا . بأي شكل تعرف اللسانيات مادتها ؟ وأي نموذج تفسيري طبقته اللسانيات على مادتها ؟ يرتبط هذان السؤالان في علاقة مع المنهجيات : التجريبية ـ الاستقرائية ، والتجريبية ـ الاستنباطية ، ومنظومة البدهيات ـ الاستنباطية . وإننا سنعود الى هذا الأمر بشكل تفصيلي في الفصل القادم .

ويمكننا أيضا أن نحلل درجات الملاءمة والموضوعية ، كما يمكننا أن نحلل الوضع التجريبي للتمثيل البنيوي والتوليدي للنسق[٤٧] .

عندما محورت اللسانيات البنيوية مكونها الانعكاسي ، ليس فقط على الامكانات النسقية والبنيوية لمادة بحثها ، ولكن أيضا على مجموع الأساس النظري لمناهجها ، وعلى واقعية النتائج المعزوة لهذه المناهج ، فانها حفرت بنفسها فضاء للبعد النقدي وأعطت لذاتها امكانية الحساب لتطبيق النظريات وصلاحية الفرضيات . كما تكون قد أعطت لذاتها إمكانية دراسة ضبط التصورات وإعطاء جواب ملائم على كل الاسئلة المتعلقة بالأسس . وأما اذا أضيفت سعة التوجه التي تم اعتناقها على مستوى فلسفة العلوم ، الى الذهن النقدي (داخل النظم) ، فثمة شكل راقٍ من أشكال العلمية يمكن الوصول إليه في هذه الحالة .

٥ ـ الخاتمة :

لقد حاولنا في هذا الفصل أن نوجز المبادىء الأساسية لعلم اللسانيات . وإنه لمن أجل هذه الغاية ، صغنا بعض المقترحات التي تمثل المقدمات المنطقية ، والتصورات الأساس ، ونماذج فكر اللسانيات البنيوية .

وهكذا ، فقد كان ممكناً ، من جهة ، ملامسة العديد من القضايا التي تتضمنها هذه المقترحات . كما كان من الممكن ، من جهة أخرى ، إضاءة مبادىء الاختلاف والاتفاق بين وجهات النظر وطرق المقاربة . ولقد منحت هذه المقترحات نفسها إمكانية ملامسة أساس المنظومة البدهية للنظرية اللسانية بخصوص المادة .

ثمة بعض الاستنتاجات تفرض نفسها من وجهة نظر فلسفة العلوم :

١ ـ لا يتدخل مجموع المادة اللسانية مباشرة في تحديد علمية اللسانيات البنيوية . وإن معطيات النسق التي توجد في قاعدة الانتاج اللساني ، إنما هي معطيات وصفية . وإنه لمن المهم الاحاطة بها جميعاً ، وتمثيلها أيضاً ببساطة قدر الامكان . فصياغة النظرية الوصفية تتعلق بها جوهرياً . وكذلك الحال بالنسبة الى نظام البداهة الضروري من منظور وصفي . وانه بها لتتعلق اللسانيات بوصفها « علماً للنسق » و « علماً للمنهج » .

٢ ـ عندما تعلن اللسانيات البنيوية أن حقلها في البحث يكوّنه نسق اللغة نفسها (ماعدا الظواهر الخارجة على هذا النسق) ، فإنها على مستوى تداخل الأنظمة ، تدخل الى حقل العلوم النسقية ، وأكثر من هذا ، نجد أنها قد حازت على وضعية العلم النسقي قبل أن يقيم لوتكا ، وفوبيرتالانفي ، وآخرون أسس النظرية العامة للأنساق .

٣ ـ إنه ليس صحيحاً ما يؤكده بعضهم باستمرار ، من أن بعض الفترات السابقة على تاريخ اللسانيات قد أولت المنهج أهمية بمقدار ما أولته البنيوية . فمع البنيوية استطاعت العلمية اللسانية أن تتلقى أسسها النسقية والتعريفية . وذلك لأن المنهج والنظرية العلمية التي هي قاعدة المنهج ، تصبح بالنسبة الى البنيوي في ذاتها موضوع بحث خاص .

ولقد استطاعت اللسانيات ، بفضل هذا الموقف الاستبطاني أن تتقدم نحو ازدهارها الكامل بوصفها نظرية علمية . ثم أتاحت لها البنيوية أن تصبح علماً وصفياً وتفسيرياً ، في الوقت الذي جعلت فيه المقاربة من علميتها أمراً ممكناً على مستوى فلسفة العلوم .



المراجع

1. F. de SAUSSURE, cours (ouv, cite) pp. 34 et 39.
2. F. de SAUSSURE, cours (ouv. cite) pp. 24-26, 33, 37, 112, et 113.
3. HJELMSLEV, cours (ouv. cite) p. 81
4. EDWARD SAPIR, Language. An Introduction to the Study of Speech. (New York, Harcourt, Brace and Co., 1921, pp. 57-63.
5. Charles MORRIS, Signs, Language and Behavior (New York, George Braziller, 1946), pp. 2 et suiv.
6. Kenneth Lee PIKE, Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior, dans Janua Linguarum ([2. edit, La haye et Paris, Mouton, 1967), pp. 25 et suiv.
7. F. de SAUSSURE, cours (ouv. cite), p. 34.
8 Voy R. G. van de VELDE, in en om het linguistich strukturalisme (ouv. cite) pp. 101 et suiv.
9. Voy R. G. van de VELDE, Taalkundig historicisme (ouv 0 cite), pp. 52-58.
10. F. de SAUSSURE, COURS (OUV. CITE), p.33.
11. R. G. van de VELDE, interdisziplinare Aspekt 2 (ouv 0 cite), pp. 52-58.
12. F. SAUSSURE, Cours)ouv. cite), pp. 33-35. L. HELMSLEV, prolegomena (ouv, cite), pp. 117 et suiv.
13. Voy.L, HJELMSLEV, prolegomena (ouv, cite),, pp. 101-124.
14. F, de SAUSSURE, COURS (ouv, cite),, p. 107.
15. f.DE SAUSSURE, cours (ouv, cite),, pp. 117 et suiv.
16. R. G. van de VELDE, Taalkundig hisstoricisme (ouv, cite),, pp. 141-152.
17. F. de SAUSSURE, COURS (ouv, cite),, pp. 25-26.
18. vOY.a ce sujet R. G. van de VELDE, introduction a ia morphosyntaxe structurale, (Tome II), ainsi que J. NIVETTE, Introduction a la grammaire generative (Bruxellers, Labor et Paris, Nathan, 1970).

19. ıF. de SAUSSURE, cours (ouv.cite), pp. 28 et suiv.

20. B. F. SKINNER, Verbal Behavior, New York, Appleton, 1957.

21. Noam CHOMSKY, Language and Mind. New York, Harcourt and Brace, 1968.

22. Voy. R. G. Van de VELDE, zur Wissenschaftlichkeit (ouv, cite),, pp. 26-31.

23. L. HJELMSLEV, prolegomena (ouv, cite),, pp. 10 et suiv.

24. Voy. R. G. van de VELDE, in en om het linguistisch strukturalisme (ouv, cite),, pp. 124-128.

25. R. G. van de VELDE, ZUR wISSENSCHAFTLICHKEIT (ouv, cite),, pp. 26-31.

26. vOY. PETER hartmann, Bagrift, und Vorkommen von Struktur in der sprache, dans Festschrift fur Jost Trier zum 70. Geburtstag (Herausgegeben von w. Foerste und K. H. Borch, Koin Graz, Bohlau Verlag, 1964) pp. 1-22.

27. Voy. J. M. KORINEK, Einige Betrachtungen uber Sprache und Sprechen, ds Travaux du Cercle linguistique de prague, n 9 (1936), pp. 23.26

28. Voy, L. HJELMSLEV, prolegomana (ouv, cite),, pp. 61 et suiv.

29. Voy. Andre MARTINET, Au sujet des fondements de ia theorie linguistique de Louis Hielmslev, dans Bulletin de ia Societe de linguistique de paris (Paris, Klincksieck, tome 42 1, 1946), pp. 39 et 40.

30. Voy. L. HJELMSLEV, prolegomena (ouv, cite),, p. 46.

31. L. BLOOMFIELD, Language (ouv, cite),, pp. 79 et suiv,: Roman jakobson et Morris HALLE, Fundamentale of Language, Janua linguarum (ed. c. H. van Schooneveld, 1, La Haye Mouton and Co, 1956), pp. 3 et suiv.

32. Andre MARTINET, A FUNCTIONAL view (ouv, cite),, pp. 24-30: ID., La linguistique synchronique. etudes et recherches (3 ed., Paris, Presses universitalres de France, 1970), pp. 7 et suiv.

33. Voy. A. MARTINET. A functional view (ouv, cite),, p. 105.

34. R. G. van de VELDE, zur deskriptiven Adaquatheit der Linguistik alterer Sprachstufen dans Folia linguistica (THe Hage, Mouton and Co, IV. 1/2, 1970), pp. 128 et suiv.

35. R. G. van de VANDE, Generative Grammatik und Genese der Kompetenz dans Linguistics (The Hague, Mouton and Co, 1971), pp. 65-89.

36. Louis HJELMSLEV, prolegomane (ouv, cite),, pp. 75-82.

37. Eric BUYSSENS, Les langages et ie discours Essai de linguistique Fonctionnelle dans Le cadre de La semiologie. collection Lebegue (3 serie, n 27 Bruxelles, J. Lebegue, 1943), pp. 30 et suiv.

38. Ferdinand de SAUSSURE, COURS (ouv, cite),, pp. 34, 97, 103, 107, 176 ET SUIV.

39. Louis hjelmslev, Prolegomena (ouv, cite),, pp. 28 et suiv.

40. R. GODEL, F, de Saussure s theory of language dans current trends in Linguistics, Theoritical Foundations (ed. T. E. Sebeok, The Hague, Paris, Mouton and Co, vol. 3, 1966), pp. 491 et 492.

41. R. G. van de VANED, in en om het linguistisch strukturalisme (ouv, cite),, pp. 115 et suiv.

42. Voy. a ce sujet action creative (creativite (. N. CHOMSKY, Form and meaning in natural language, dans Communication. A discussion at the Nobel conference (ed. J. D, Roslansky, Amsterdam, London a ia grammaire generative (deuxieme edition, paris, Librairie plon, 1968, pp. 50-52).

43. Ferdinand de SAUSSURE, Cours (ouv.cite), pp. 176 et suiv

44. A. W. de GROOT, Classification of the uses of a case illustrated on the genitive in Latin, dans Lingua (Amsterdam, North-Holland Publishingy, Vol. 6, 1956-1957), p. 9.

45. Noam CHOMSKY, Linguistik und politik. interview mit N. Chiomsky, dans Sprache und Geist (Frankfurt am Main, Suhrkamp Varlag, 1970), pp. 186 et 187.

46. Leonard BLOOMFIELD, Language (ouv, cite),, p. 20

47. R. G. van de VAN DE. wetenschapsteorie en linguistiek, Bruxelles, Labor, 1972, pp. 49 et suiv.; et ID. zur Theorie der linguistichen Forschung, Munich, Max Hueber Verlag, 1974, pp. 61 et suiv.

الجنس الأدبي بين الموهبة الفردية والرافد الغربي

دراسة تطبيقية في الأدب المقارن

محمد ديب

ملخص

يحاول الباحث ، بهذه المشاركة ، أن يعرض بالدراسة لقضية الجنس الأدبي ، ولقصيدة النثر بنوع خاص ، من منظور الأدب المقارن . وهوية قصيدة النثر ، وشجرة نسبها في الأدب العربي محل لاختلاف كثير في وجهات النظر .

يقول فريق بالأصل العربي لهذا الجنس الأدبي ، ويتعقبون نسبه إلى الأشكال المبكرة ، وغير المبكرة من النثر الفني ، من مثل النثر المسجوع ، وسجع المقامات ، والنثر الشعري الذي استخدم في الترجمة من الشعر الغربي .

وقوم آخرون ـ بدافع من اقتناعهم ، أو بدافع من حرصهم الاستراتيجي على مهادنة التيار المحافظ ـ يميلون إلى ربط قصيدة النثر بالتربة العربية الأم ، ومعظم البيانات التي صدرت في هذا الصدد صدرت عن أبرز ثلاثة أعضاء من جماعة شعر وهم أدونيس ، ويوسف الخال ، وأنسي الحاج .

وقد جاهد أدونيس والحاج ، منذ البدء ، أن يثبتا أن هذا الجنس الأدبي ليس مستورداً من أوروبا ، كما يزعم خصومه ، وإنما هو وثيق الصلة بالكتابات الصوفية ، والتاريخ الأدبي ، مع ذلك ، يقيم الدليل أن العامل الصوفي لم يكن له دور يذكر في نشوء هذا الجنس الأدبي ، ولم ينبه أدونيس إلى أهميته إلا في مرحلة لاحقة من مراحل التطور التي مر بها هذا الجنس الأدبي ، فضلاً عن أن الكتابات الصوفية وجدت في الأدب العربي لقرون خلت دون أن تسعف على خلق جنس أدبي مستقل مثل الجنس الأدبي الذي نتناوله بالدراسة .

المحقق تاريخياً ونظرياً أن تقديم قصيدة النثر كجنس أدبي إنما تم في الستينيات لعاملين متداخلين : (أ) عجز القصيدة الكلاسيكية عن أن تعبر عن روح العصر وهمومه و (ب) الرافد الغربي في شكل قصيدة النثر لجنس أدبي راسخ في الشعر الفرنسي المعاصر .

تعرف « موسوعة برنستون للشعر والشعرية » قصيدة النثر (Poeme en prose) على النحو التالي :

هي قصيدة تتميز بإحدى أو بكل ـ خصائص الشعر الغنائي ، غير أنها تعرض على الصفحة على هيئة النثر ، وإن كانت لا تعد كذلك .

وتختلف قصيدة النثر عن النثر الشعري (Poetic prose) بأنها قصيرة ومركزة ، وعن الشعر الحر (Free Verse) بأنها لا تلتزم نظام الأبيات ، وعن فقرة النثر القصيرة بأنها عادة ذات إيقاع أعلى ، ومؤثرات صوتية أوضح ، فضلاً عن أنها أغنى بالصورة وكثافة العبارة .

وقد تتضمن قصيدة النثر روياً داخلياً ، وأوزاناً عروضية ، ويتراوح طولها ـ على وجه العموم ـ بين نصف صفحة (فقرة أو فقرتين) وثلاث صفحات أو أربع ، بمعنى أنها تماثل القصيدة الغنائية المتوسطة الطول ، وإذا تجاوزت هذا الطول فإنها تفقد تواتراتها وأثرها ، وتصبح ، تقريباً ، نثراً شعرياً[١] .

كتب الكثير عن هذا الجنس الأدبي في الأدبين الفرنسي ، والأنغلو ـ أمريكي ، وغيرهما من الآداب باللغات الأوروبية ، والذي يعنينا هنا إنما هو الصيغة العربية التي طرحها أنسي الحاج لهذا الجنس في مجموعته الشعرية الأولى ، لن .

وللأهمية التاريخية والفنية لاجتهادات الحاج في هذا الصدد ، سنعرض لموقف الحاج من هذا الموضوع بقصد إحلاله في سياقه التاريخي والنظري .

- ١٠ -

يبدأ الحاج مناقشته لهذا الجنس الأدبي بسؤال أولي : هل من الممكن أن نصوغ من النثر شعراً[٢] ، ويرد على سؤاله بالإيجاب ؛ ذلك لأن « النظم » ليس علامة فارقة بين النثر والشعر ، وفي رأيه أن الآداب العالمية كلها أنتجت في نثرها شعراً عظيماً ؛ فالشعر لا يحد بحدود البحر والروى ، ويترتب على ذلك في رأيه أن ليس هناك ما يحول أن نصوغ من النثر شعراً ، أو أن نصوغ قصيدة نثر من الشعر المنثور .

وهذا لا يعنى أن « الشعر المنثور » و « النثر الشعري » يعادلان « قصيدة النثر » ، ولكن هذه الأشكال ، وبخاصة النثر الشعري الغني بالإيقاع ، تُعَدُّ مواد خاماً لما يمكن الاصطلاح على تسميته « بقصيدة النثر الغنائية » ؛ إذ لا غنى فيها عن النثر الإيقاعي . ومع ذلك ، لا يتعين على قصيدة النثر أن تكون غنائية تماماً ؛ فهناك قصائد نثر تشبه الحكايات ، وقصائد نثر عادية خالية من الإيقاع .

ويمثل لذلك « بنشيد الأناشيد » في العهد القديم ، وبشعر سينت جون پرس Saint- John Perse . ويستعاض في قصيدة النثر عن « التوقيع » (وهو مصطلحه ويعني الإيقاع) بما يسميه « الكيان الواحد المغلق » وبرؤية الشاعر ، وعمق تجربته المتفردة ، أى عن طريق الإشراق الذي يشع من بنية القصيدة ، وليس من الكلمات أو الجمل ، كل على حدة .

ربما عندما يقرأ المرء قراءة جهرية قصيدة من هذا النوع لهنري ميشو Henri Michaux ، أو لأنطونان أرتو Artaud . . . « للالتذاذ والترنح[٣] »يحس المرء بالإحباط وفقدان الثقة ؛ لأنه لا يصادف فيما يقرأ سحراً ولا متعة ، ولكن أثر القصيدة لا يتحقق إلا عندما تبلغ كمالها عند القارىء كوحدة متماسكة ، خالية من التفكك بين أجزائها ـ يحدث أثرها ككل ، وليس كأجزاء أو أبيات أو كلمات ؛ ومن ثم كانت تزكية إدغار ألان بو Poe أن تكون القصيدة قصيرة . وهذا يصدق أكثر ما يصدق على النثر لأن قصيدة النثر تحتاج إلى تماسك وإحكام أكبر من الشعر العمودي ، وألا لانتكست في منشأها الأول أي النثر بتفريعاته من مثل المقالة والقصة والرواية والكتابة التأملية[٤] .

يعود الحاج ثانية إلى التساؤل : هل من الممكن صوغ قصيدة من النثر دون استخدام أدوات النثر ؟ ويمضي ليؤكد أن على قصيدة النثر ، كما تقول سوزان برنار Suzanne Bernard « أن ترتفع بهذه العناصر ، وتوظفها جملة ، ولغات شعرية ، ليس غير »(٥) . وهذا يعني أن عنصري « الوصف » و « القص » يفقدان في قصيدة النثر « الغاية الزمنية » ليتحدا في كتلة لا زمنية » ، وهي قصيدة النثر ، وبهذا تتخلص هذه العناصر النثرية من وظائفها السابقة .

وفيما يتعلق بالعوامل التي تمهد لنشوء قصيدة النثر ، يخص الحاج خمسة منها بالذكر(٦) :

١ ـ تطوير النثر الفني ، والارتفاع بمستواه .
٢ ـ ضعف الشعر التقليدي وانحطاطه .
٣ ـ الوعي بعالم مختلف يقتضي موقفاً مختلفاً ـ موقفاً يعرض على الشاعر ، بدوره ، شكلاً مغايراً .
٤ ـ الإيقاع الحر القائم على مبدأ التفعيلة ، وليس على أساس البيت ، كان فعالاً في السنوات العشر الأخيرة(٧) ، في التقريب بين الشعر والنثر ، ويرى الحاج أن هذه الظاهرة أكثر وضوحاً بين الشعراء العرب الشيوعيين ، والواقعيين الذين اقتربوا من النثر ، لا فى أسلوبهم ومعجمهم الشعري فقط ، وإنما في المناخ العام وطريقة الأداء كذلك . ويسجل الحاج كذلك اقتراب من يسميهم « بشعراء المستوى » من النثر لما يتميز به شعرهم من بساطة في المفردات وفي بنية الجملة . أما فيما يتعلق بتجاربهم ومواقفهم ، فهذه لم يطرأ عليها تغير ، وإنما بقيت كما هي وراء سياج من الحصانة الفنية . ويسوق الحاج بهذا الصدد نموذجين على طرفي النقيض من ممارسي الشعر الحر ، هما البياتي والخال .
٥ ـ الترجمات ، وخاصة من الشعر الغربي .

هذه العوامل ضمن اعتبارات أخرى ، مهدت الطريق ، على الأقل من حيث الشكل ، لنشوء هذا الجنس الأدبي الجديد ، ولكن الذوق الأدبي لم يكن مهيئاً لقبوله .

يرى الحاج أن أي محاولة لشرح ماهية قصيدة النثر تقتضي مساحة أكبر مما تسمح « المقدمة » التي يكتبها لمجموعته الشعرية المذكورة . ربما لهذا السبب ، ولأسباب أخرى نرى أنه يستعير كل ما ينسجم مع فكره من الكتاب الهام الذي ألفته الباحثة الفرنسية سوزان برنار في ١٩٥٩ حول قصيدة النثر ، وعنوانه « قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الحاضر » .

Le Poeme en prose de Baudelaire Jusqu'a nos Jours.

وبالرغم من أن الحاج ، ومن قبله أدونيس ، يعترفان بصورة عامة ، بأن هذا الكتاب مرجعهما الأساسي حول هذا الجنس الأدبي ، نجد الحاج يترجم من الكتاب فقرات كاملة توشك أن تكون حرفية ، دون الوفاء بحق الباحثة الأكاديمي ، وبذلك يترك القاريء العربي بالانطباع الخاطيء أن الأفكار والنتائج التي تحتويها « المقدمة » من صنعه هو . ولإثبات هذه المسألة ، أورد فيما يلي فقرتين متوازيتين من الحاج وبرنار حول الخصائص الجوهرية لقصيدة النثر :

يعرف الحاج قصيدة النثر على هذا النحو :

لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر ، أي قصيدة حقاً ، لا قطعة نثر فنية ، أو محملة بالشعر ، شروط ثلاثة : الإيجاز (أو الاختصار) ، التوهج ، والمجانية . فالقصيدة - أي قصيدة - لا يمكن أن تكون طويلة ، وما الأشياء الأخرى الزائدة ، كما يقول بو ، سوى مجموعة من المتناقضات . يجب أن تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفر عنصر الإشراق ، ونتيجة التأثر الكلي المنبعث من وحدة عضوية راسخة(٩) .

وتعريف الحاج صدى مباشر لنتائج برنار التي تجملها في هذه الفقرة :

J'ai tente d'indiquer... les conditions neceasaires pour que le poeme en prose atteigne sa beaute propre, c'est-a-dire soit craiment un «poeme» et non un morceau de prose plus ou moins travaille: brievete, intensite, gratuite sont pour lui, nous l'avons vu, non des elements de beaute possibles, mais vraiment des elements constitutifs sans lesquels il n'existe pas...(10)

لا مشاحة أن كتاب سوزان برنار الرائد قد أثر في أدونيس والحاج بصور مختلفة ، وقد يبدو هذا لنا أمراً طبيعياً لحداثة الجنس ، ولتعذر الدراسات العربية حوله عندئذ . اتكأ كلا الأديبين العربيين على هذا الكتاب ، ولكن الفرق بينهما واضح ؛ فأدونيس يستطيع في معظم الحالات أن يخلع على مقتبساته من برنار طزاجة ، وطابعاً شخصياً . أما الحاج فهو يأخذ معطيات الباحثة الفرنسية مأخذ التسليم . ولعل خير مثال لذلك يتضح في الترجمة التي طرحها الأديبان لخصائص النثر ، وهي الخصائص الثلاث الأساسية التي بلورتها برنار :

أدونيس (١٢)	الحاج (١١)	Bernard
الكثافة والبلورة الوحدة العضوية الإشراق	الإيجاز التوهج المجانية	1. Brievete 2. Intensite 3. Gratuite

يتضح لنا من الجدول أن الحاج يتقيد بالترجمة الحرفية في حين يعمد أدونيس إلى التفسير والتأويل . ومع ذلك ، فالمصطلحات التي آثرها أدونيس ليست من خلقه تماماً ؛ لأن الباحثة الفرنسية استخدمتها في مواطن مختلفة من كتابها ، وبخاصة في الفصلين الثالث والرابع والمعنونين على التوالي : « اسطاطيقية قصيدة النثر » و « الختام »(١٣) .

نأمل مخلصين ألا يكون من قبيل الافتيات ، أن نفترض أن الأديبين العربيين اكتفيا بالتماس المعلومات الشديدة المساس بقصيدة النثر من هذين الفصلين الأخيرين بدلاً من قراءة الكتاب الضخم برمته .

على أن افتراضنا أن قراءة الحاج لهذا الكتاب كانت جزئية وانتقائية قد يساعدنا على فهم اضطراب الحاج وتناقضه مع نفسه ، وبخاصة فيما يتعلق بقضية الطول في قصيدة النثر . ونرجح أن الحاج كان من الممكن أن يعدل موقفه

لو أنه قرأ بعناية مناقشة برنار لقصيدة النثر القصصية في « أغاني مالدورور » Les Chants de Maldoror للوتريامو Lautreamont التي تتميز بطولها(١٤) .

من الأمور التي تدعو إلى التأمل هنا أن أعلام هذا الجنس الأدبي ، المبرزين في الأدب الفرنسي ، والذين يعجب بهم الحاج ، ويتأسى كثيراً بأعمالهم الشعرية من أمثال رمبو Rimboud ، وميشو Muchaux ، وأرتو Artaud وبرس Perse يكتبون ، كما يحلو لهم ، القصائد القصار والطوال .

ومجموعة لن ، وهو باكورة الحاج الشعرية ، تصل بتناقض الحاج مع نفسه إلى أقصى حد ؛ فبرغم غلبة الأشعار القصيرة نسبياً في هذه المجموعة ، تشغل آخر قصائدها ، وعنوانها « الحب والذئب ، الحب وغيرى » ستاً وعشرين صفحة(١٥) .

ومجموعته الخامسة الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع ، والتي نشرها في ١٩٧٥ ، تتألف من قصيدة واحدة طويلة في ثمان وثمانين صفحة(١٦) .

وفيما يتعلق بأصل قصيدة النثر كجنس أدبي ، يقرر الحاج أنها نشأت « انتفاضاً على الصرامة والقيد » وأنها مازالت حتى الآن تلك التي طالب بها رمبو في القرن التاسع عشر حين أراد « العثور على لغة . . . تختصر كل شيء : العطور والأصوات ، والألوان »(١٧) . وهذه العبارة تتبع حرفياً ، وتوازي الكلمات التي وضعت خطاً تحتها في مقولة رمبو في ١٨٧١ :

Cette langue sera de l'ame pour l'ame, resumant tout, parfums, sons, coleurs, de la pensee accrochant de la pensee et tirant...[18]

وهي أيضاً ما طالب به بودلير عندما ألزمته تجربته الشعرية بالبحث عن شكل :

assez souple et asset heuttee pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'ame, aux ondulations de la reverie, aux soubresauts de la conscience.[19]

(مرن ومتلاطم بحيث يتوافق مع تحركات النفس الغنائية وتموجات الحلم ، وانتفاضات الوجدان)(٢٠)

ومن المرجح عندنا أن طبيعة هذا الجنس الأدبي الثورية ، والطريقة التي عرضته بها سوزان برنار قد مستا وتراً حساساً في جماعة شعر ، وانسجمتا مع محاولاتها الدءوب أن تخلق شعرية عربية جديدة على أنقاض التقاليد الأدبية الكلاسيكية . ولعل مما أعجب الحاج وأدونيس ، في دراسة برنار لهذا الجنس الأدبي ، هو ما أكدته من أن قصيدة النثر تتميز ، في المقام الأول ، بقوة دفع مزدوجة :

une force anarchique, destructrice, qui porte a nier les formes existantes, et une force organisatrice, qui tend a construire un «tout» poetique; et le terme meme de poeme en prose souligne cette dualite: qui ecrit en prose souligne cette dualite: qui ecrit en prose se revolte contre les conventions metriques et stylistiques; qui ecrit un poeme vise a creer une forme organisee, fermee sur soi, soustraite au temps.(21)

[قوة فوضوية ، هدامة ، تجنح إلى إنكار الأشكال القائمة ، وقوة بناءة تهدف إلى تأسيس شعرية كلية ؛ ومصطلح قصيدة النثر نفسه يؤكد هذه الازدواجية لأنها تصاغ في نثر يتمرد على كل التقاليد العروضية والأسلوبية ، وتنظم شعراً يستشرف شكلاً منظماً ، ومنغلقاً على ذاته ، ومنبتاً من الزمن .]

وإذ نتتبع كيف انعكست هذه الازدواجية في تصور كل من الحاج وأدونيس لطبيعة هذا الجنس ، نجد أن الكاتبين العربيين لم يفعلا - في الحق - أكثر من أن يعيدا صياغة الفقرة السابقة لسوزان برنار :

الحاج	أدونيس
في كل قصيدة نثر تلتقي معاً دفعة فوضوية هدامة ، وقوة تنظيم هندسية . لقد نشأت قصيدة النثر انتفاضاً على الصرامة والقيد .	تتضمن قصيدة النثر مبدأً مزدوجاً : الهدم لأنها وليدة التمرد ، والبناء لأن كل تمرد ضد القوانين القائمة ، مجبر ببداهة ، إذا أراد أن يبدع أثر يبقى ،

. . . . ومن الجمع بين الفوضوية لجهة ، والتنظيم الفني لجهة أخرى ، من الوحدة بين النقيضين تنفجر قصيدة النثر الخاصة[٢٢] .	أن يعوض عن تلك القوانين بقوانين أخر كى لا يصل إلى اللاعضوية ، واللاشكل فمن خصائص الشعر أن يعرض ذاته في شكل ما ، أن ينظم العالم ، إذ يعبر عنه[٢٣] .

لا يتبقى عندنا شك كثير - في ضوء ما تقدم - أن الكاتبين العربيين يحذوان حذو النص الفرنسي ، ويترجمان عنه جوهر المبادىء التي تشخص قصيدة النثر ، ولكن الكاتبين ، ومع ذلك ، يختلفان كثيراً من حيث الصياغة ، ونبرة التأكيد . ويبدو لنا أدونيس أقرب الرجلين إلى الاعتدال ، وأحرصهما على استخدام لغة الحقائق المجردة ، وأكثرهما تقديراً للشخصية الإيجابية لقصيدة النثر ، ووظيفتها طبقاً لمنظومة جديدة من القوانين . وعلى العكس من ذلك ، يستعمل الحاج معجماً مدبباً استفزازياً ، ويؤكد بصورة واضحة ، الطبيعة الفوضوية لقصيدة النثر .

يقرر الحاج ، في « المقدمة » أن خصائص قصيدة النثر لا تساعد على بلورة هذا الجنس الأدبي فحسب ، وإنما تساعد كذلك على استبعاد كل ما ليس قصيدة نثر ، ويكشف عبر تنظيره عما يسميه[٢٤] « بالقوالب الجاهزة » :

لا نهرب من القوالب الجاهزة لنجهز قوالب أخرى ، ولا ننعى التصنيف الجامد لنقع بدورنا فيه . كل مرادنا إعطاء قصيدة النثر ما تستحق : صفة النوع المستقل[٢٥] .

وكما توجد أجناس أدبية كثيرة من مثل الرواية ، والحكاية ، وقصيدة الوزن التقليدي ، وقصيدة الوزن الحر ، توجد قصيدة نثر ، ولها - في رأى الحاج - الحق المشروع في البقاء . ويذهب الحاج إلى أنه ليس من المرغوب فيه ، ولا من المناسب أن ترهق قصيدة النثر بالقيود : « لا نريد ، ولا يمكن أن نقيد قصيدة النثر بتحديدات محنطة »[٢٦] .

هذا الجنس الأدبي الجديد - في رأى الحاج - هو أرحب ما وصل إليه الشاعر الحديث على صعيدي التكنيك والمحتوى معاً ، قصيدة النثر تجنبت كل

مـا لا يعنى الشاعـر الحديث ، واستغنت عن الهـامشيات التي تـوهن قوة القصيدة ، وبمقتضى قوتها الخلاقة :

رفضت ما يحول الشاعر عن شعره لتضع الشاعر أمام تجربته ، مسئولاً وحده ، وكل المسئولية عن عطائه ، فلم يبق في وسعه التذرع بقساوة النظم وتحكم القافية واستبدادها ، ولا بأي حجة برانية مفروضة عليه(٢٧) .

ويلخص الحاج هذه القوانين المتداخلة فيما يسميه « القانون الحر لقصيدة النثر »(٢٨) وفي هذا الصدد يسارع الحاج للدفاع عن القوانين الثلاثة لقصيدة النثر ، وهي : « الإيجاز » و « التوهج » و « المجانية » بأنها ليست قوانين سلبية ، وليست « قوالب جاهزة » تفرغ فيها التفاهات لعمل قصيدة نثر ، وإنما هي الإطار لموهبة الشاعر ، وتجربته الداخلية ، وموقفه من العالم والإنسان . وقد يقترب دفاع الحاج من الانفعال الشعري إذ يذهب إلى أن هذه القوانين إنما تنبع « من نفس الشاعر ذاته » ؛ ذلك لأنها « استخلصت من تجارب الذين أبدعوا قصـائد نـثر » ، وهي فوق ذلـك « رؤى » ، وهي من ثم عناصر « ملازمة » لكل قصيدة نثر ناجحة ، وليست عناصر « مخترعة » لقصيدة النثر كي تنجح(٢٩) .

كثيراً ما تعرضت أسطاطيقا النقد العربي القديم لاتهامات شتى ، لعل من أشيعها أنها جافية ، وجامدة ، وغير قابلة للتغيير . وعلى هذا المهاد يحاول الحاج ـ كما حاول قبله أدونيس ـ أن يدرس واحدة من أهم مقدمات الفن المنطقة عموماً ، ومقدمات الشعر خصوصاً ، حين يقرر أن « ليس في الشعر ما هو نهائي » ، ويرتب على ذلك أنه مادام صنيع الشاعر خاضعاً لتجربته الداخلية فيستحيل أن تكون الملابسات والشروط والأسس الشكلية خالدة(٣٠) .

رفض الحاج للمقولة القديمة أن العالم يتغير يفضى به إلى مناقشة قضية اللغة ثانية ، ويغلب على مناقشته في جملتها فكر رمبو **Rimbaud** وعبارته .

يرى الحاج أن الشاعر ـ في ظل هذا العالم المتغير ـ يبحث أبداً عن لغة جديدة تستوعب موقفه الجديد .

★ لغة جديدة « تختصر كل شيء » ، وتساير في وثبه الخارق الوصف إلى المطلق المجهول .

. . . .

[إن الشاعر] في حاجة دائمة إلى خلق دائم لها . لغة الشاعر تجهل الاستقرار لأن عالمه كتلة طليعية[٣١] .

إذا تذكرنا ما أشرنا إليه سلفاً من روح الرفض والتمرد غير المحدود والغالب على فكر الحاج وموقفه لن نجد غرابة عندما نراه يعد التقاليد الأدبية الموروثة أخطر عائق « يعطل انطلاق الشاعر ، ويحرف وجهته » . هذه التقاليد بحكم جاهزيتها وإلفها ـ في رأي الحاج ـ أقدر من غيرها على إيقاع الشاعر في حبائلها » بما لها من إغراء (إغراء الراحة) ومن سلطان (سلطان التراث الطويل) . » .

ويخلص من ذلك إلى أن على الشاعر الجديد أن يبذل

جهداً فائقاً لا من أجل الرفض النظري [لهذه التقاليد] ، بل كذلك للنجاح في التخلص من رواسبها ورواسبها شكلية وضمنية . وإذ يجتاز الشاعر عقبة العالم الميت يفر من الأقماط[٣٢] .

وفي معرض تناوله لجدلية الجديد والقديم ، يطرح الحاج وجهة نظر لا تخلو من طزاجة حول ما يسمى بالأزمنة الحديثة ، فهو يرى أنها « انفصال عن زمن العافية والانسجام » ، وأنها تكملة للجهود التي بدأت منذ قرون « لا من أجل تحرير الشعر وحده ، بل أولاً لتحرير الإنسان »[٣٣] .

تبدأ مقدمة لن بتعريف قصيدة النثر بوصفها جنساً أدبياً مستقلاً ، ومتميزاً كل التميز من التقاليد الكلاسيكية للشعر العربي ، وتنتهي بحزمة من المزاعم الخطابية عن قصيدة النثر ، والمشتغلين بها . يرى الحاج أنه ، إذا كان كل شاعر في ذاته مخترع لغة ، فقصيدة النثر هي اللغة الأخيرة على سلم طموحه ، ويرى أن هذه اللغة ليست باتة ، ولا نهائية ، لأن شاعر قصيدة النثر سيظل يخترع لغات جديدة[٣٤] . ويختتم الحاج عرضه لقصيدة النثر بافتراض عجيب ، وإن لم يكن مستغرباً تماماً منه ، وهو أن قصيدة النثر نتاج شاعر ملعون في عصر موبوء بالسرطان :

يجب أن أقول . . . إن قصيدة النثر ـ وهذا إيمان شخصي قد يبدو اعتباطياً ـ عمل شاعر ملعون . الملعون في جسده ووجدانه .

. . . .

قصيدة النثر ، التي هي نتاج ملاعين ، لا تنحصر بهم ، أهميتها أنها تتسع لجميع الآخرين . . . الجميع يعبرون على ظهر ملعون .

نحن في زمن السرطان . . . هنا وفي الداخل . والمصابون هم الذين خلقوا الشعر الجديد : حين رمبو رمبو نشير إلى عائلة من المرضى . قصيدة النثر بنت هذه العائلة .

نحن في زمن السرطان . . . قصيدة النثر خليقة هذا الزمن ، حليفته ، ومصيره[٣٥] .

اتكاء الحاج على رمبو ، واستشهاده به ، بوصفه مخترع لغة وشكل ، وبوصفه ممثلاً بارزاً لعائلة من المرضى استطاعت أن تخلق قصيدة النثر ، يعزز اعتقادنا أن الحاج يقرن نفسه بهوية رمبو فكرياً وفنياً معاً . وبرغم ما نعرفه من نفيه لأية مؤثرات خارجية ومعلنة أو ضمنية ، يؤكد لنا استخدامه للعبارة المشهورة « شاعر ملعون » (« Poete maudit ») ، واسترساله في تفريعاتها أنه واقع كذلك ، على نحو ما ، تحت تأثير الشاعر ـ الناقد الفرنسي ڤيرلن Verlaine ، ومفهومه لمن أطلق عليهم مصطلح « الشعراء الملعونين » (« Poetes maudits »)[٣٦] .

من الممكن أن قول إن الحاج استطاع أن يثير في مقدمة لن القضايا الاسطاطيقية المركزية التي شغلت جماعة شعر في سنوات التكوين (١٩٥٧ ـ ١٩٦٠) ، وإن كان لابد من الاعتراف أن أدونيس تميز بين أعضاء الجماعة بأنه الشخصية الأكثر دينامية ، والأوسع إنتاجاً في مجالي الشعر والنقد الأدبي . ولاشك عندنا أن كتاباته عن الشعرية العربية الكلاسيكية والجديدة ، ساعدت على بلورة أهداف حركة شعر ، واتجاهاتها الفكرية والفنية في الخمسينيات وما بعدها . ونرجح أن الحاج ـ على الأقل في الطور المبكر من مسيرته الأدبية ـ قد وجد في أدونيس مصدراً هاماً من مصادر الإلهام والمؤازرة ، وإذا عددنا

قيصيدة النثر في الصدارة من المنجزات الرئيسية لحركة شعر ، فإن أدونيس كان أول من زود القارىء العربي ـ وأكبر الظن للمرة الأولى ـ بدراسة وافية عن نظرية قصيدة النثر وتكنيكها ، وخصائصها البارزة .

ينطلق الحاج في مقدمته من الافتراض أن قصيدة النثر جنس أدبي جديدة جدة مطلقة في الأدب العربي . بينما نرى أدونيس ـ على ولعه بالابتكار ـ راسخ القدم في التراث العربي ، ووثيق الصلة به فيما يكتب ، نجد بين الحاج والتراث قطيعة مطلقة .

ـ ٢ ـ

من بين العوامل الرئيسية التي لعبت دوراً هاماً في الشعر العربي الحديث في العقود الخمسة الأخيرة عامل بارز يمكن أن نسميه « خنق البجعة » إذا جاز لنا أن نستعير عبارة مشهورة في مطلع قصيدة نشرت في ١٩٠٥ للشاعر المكسيكى إنريك غونثالث مرتينث **Enrique Gonzalez Martinez** . يرسم الشاعر في هذه القصيدة بومة قلقة في ظلام أثينا ، وعينيها تخترقان الكآبة الكثيفة ، وفي الجانب الآخر من اللوحة بجعة مألوفة لا تفعل أكثر من استعراض رشاقتها ، غير عابئة بالطبيعة من حولها ، أو بما فيها من حكمة كامنة . والشاعر المكسيكي في هذه القصيدة يدعو المتلقين أن يكبروا الحياة ، وأن يطرحوا جانباً اللغة والأشكال التي لا تنسجم مع الحياة وروح العصر . من شأن « خنق البجعة » ، وتهشيم الصورة المزيفة الدخيلة ، المنعكسة في مرآة بائع الآثار العتيقة ـ أن يفضي إلى غير قليل من التوقف والانقطاع والرفض .

أدرك جيل مجلة شعر في الخمسينيات ، كما تقدم ، عقم اللغة الشعرية ، وعاني كثيراً من القبضة الحديدية للشكل التقليدي . في هذا المناخ مثل طرح قصيدة النثر على صفحات مجلة شعر في ١٩٦٠ انصرافاً راديكالياً عن التقاليد الأدبية الكلاسيكية عند العرب ، وأرهص بطور جديد ، وإن يك خلافياً ، من أطوار الشعر العربي الحديث .

كيف قدمت قصيدة النثر على المسرح ، ومن رفع الستار ، أو أطلق الشرارة الأولى ؟ قضية ، مثل غيرها في تاريخ الآداب القومية ؛ محفوفة بضباب

الخلافات والمغالطات الشخصية . وتصريحات الحاج وأدونيس الشخصية حول هذا الموضوع لا تساعدنا كثيراً ، بل تزيد الأمر تعقيداً .

الكاتبان ، ابتداء ، يبذلان جهداً مضنياً في إنكار أن تكون تجربتهما مع قصيدة النثر ، وأن يكون طرحهما لها نتيجة تأثر بالنموذج الفرنسي لهذا الجنس . وتسفر مناقشاتنا مع أدونيس عن أنه يميل إلى تناول قضية التأثير في إطارها العام ، ويعترف ، تبعاً لذلك ، بدينه إلى الحركة الشعرية والفكرية في العالم[٣٨] ، أما الحاج فينفى نفياً قاطعاً أن يكون تأثر بأى مصدر أجنبي :

لم أقرأ أي شعر قبل كتابة لن . لقد كتبت لن كصرخة عفوية في الشكل والمضمون معاً ؛ فأنا أكتب بطريقة شخصية لا علاقة لها بأى مصدر شعري أو ثقافي خارجى[٣٩] .

ومع ذلك ، فالأدلة التي بين أيدينا تشير فيما يبدو إلى الاتجاه المضاد . هناك ، أولاً ، تجليات أوتوبيوغرافية معينة من مثل اعتراف الحاج أنه قرأ جاك بريفر Jacques Prevert فور انتهائه من دراسته الثانوية العامة[٤٠] . وهناك . ثانياً ، كتاباته التي تتفصد إعجاباً وولاءً مذهبياً لأعلام الشعر الفرنسي المعاصر مثل أرتو Artaud ، بريتون Breton ، بريفير Prevert ، ميشو Michaux ، فضلاً عن أن الحاج كان أول رفاقه في تقديم هؤلاء الشعراء والترجمة لهم في مجلة شعر ، وأخيراً ، هناك شعر الحاج بلغته ، وشكله ، ومحتواه ، ولونه السريالي الغالب ، وهو عندنا سيد الأدلة . كل هذه الحقائق تحمل في أطوائها قوة لا تدفع أن الحاج تعرض بصورة مباشرة للتأثير الفرنسي .

ويوازي هذه الرفض من قبل الأديبين العربيين ـ الرفض أن يكون للرافد الغربي دخل في تقديم قصيدة النثر في الأدب العربي ـ إصرارهما أن هذا الجنس الأدبي نشأ أصلاً في الكتابات الصوفية . ونحن لا نملك إلا أن نفسر هذا الموقف المزودج ـ إنكار الرافد الغربي ، وإعلاء التراث الصوفي ـ في إطار الدفاع عن أطراد التراث العربي فكرياً وأدبياً ، بدلاً من الإقرار بالمؤثرات السياسية والثقافية الوافدة ، وهو أمر لا تسيغه الحساسية العربية ، وبخاصة من جماعة شعر التي كانت تمثل حينئذ التيار المضاد للالتزام القومي العربي .

علينا مع ذلك أن نسأل أنفسنا السؤال العام المشروع :

هل قصيدة النثر جنس محلي أصيل في الأدب العربي ؟ والقضية هنا محل لاختلاف وجهات النظر . أما الذين يقولون بالأصل العربي لهذا الجنس فهم يتعقبون نسبه إلى الأشكال المبكرة من النثر المسجوع ، إلى سجع المقامات ، والنثر الشعري الذي استخدم في الترجمة من الشعر الغربي . وتساق هذه النماذج إما على أنها أشكال سابقة لقصيدة النثر ، وإما على أنها أطوار فنية ممهدة لظهورها .

وفريق ، من بين الطليعيين المجددين ـ بدافع من اقتناعهم أو بدافع من حرصهم الاستراتيجي على مهادنة التيار المحافظ ، والاحتماء من اتهاماته ـ يميل إلى ربط قصيدة النثر بالتربة العربية الأم . ومعظم البيانات في هذا الصدد صدرت عن أدونيس ، ويوسف الخال ، وأنسى الحاج .

كتب أدونيس أول مقالة عن قصيدة النثر في ١٩٦٠ ، وحاول أن يبرهن فيها ، ضمن أشياء أخرى ، أن هذا الجنس نشأ أصلاً في الأدب العربي ، وبخاصة في نثر الصوفيين . ولكي نفهم موقف أدونيس في سياقه الصحيح علينا أن نتذكر أنه إنما كتب هذه المقالة للدفاع عن الجنس الأدبي الجديد في وجه عاصفة متداخلة الدعاوي أن قصيدة النثر دخيلة على الأدب العربي ، وهي من ثم تشكل خطراً على التقاليد الشعرية العربية .

لعل من الإنصاف أن نقترح أن المناخ الثقافي والسياسي في ١٩٦٠ حمل أدونيس أن يستلهم التراث العربي الكلاسيكي ، وأن يتلمس نوعاً من الربط الاحترازي الحذر بين قصيدة النثر والأدب العربي . ودفعاً لسوء الفهم ، أسارع إلى التأكيد أن أدونيس لم يتطلف إلى المحافظين على حساب كرامته الأدبية ، ومكانه في الأدب العربي الحديث . يوضح أدونيس في ١٩٧٤ موقفه بأنه جاهد منذ البدء أن يثبت أن هذا الشكل من أشكال التعبير ليس مستورداً من أوروبا ، كما يقول المحافظون في اتهاماتهم ، وإنما هو وثيق الصلة بالكتابات الصوفية . ويضيف أنه اليوم ، وعلى بعد أربعة عشر عاماً من مقالته السابقة ، أكثر اقتناعاً بهذا الرأى ، رغم أنه لم يكن واضحاً تماماً عندئذ ، وأنه يستطيع أن

يدافع عن رأيه الآن بكل تفصيلاته ؛ ذلك أن هذا النوع من الكتابة عرف في الأدب العربي قبل ظهوره في الآداب الأجنبية دون استثناء ؛ لأن الأدب العربي أقدم من الآداب الأوروبية المعروفة(٤١) .

والإنصاف يقتضينا أن نشير أن أدونيس واصل جهوده في إحياء الأدب الصوفي ، وربطه بعجلة الشعر الطليعي ، وقد تركت هذه المحاولة من جانبه آثاراً لا تنكر في اتجاه الشعر العربي ، والحصاد الشعري فيما بين الستينيات ووقتنا الحاضر .

أما موقف يوسف الخال من هذه المسألة فهو أكثر حذراً إذ يرى أن قصيدة النثر وجدت في الآداب كلها ، إلا أنها لم تنظر ، ولم تبلور ولم تمارس كجنس أدبي خارج الأدب الفرنسي(٤٢) .

وأما الحاج فهو كثير التناقض مع نفسه ، فبينما رأى أدونيس أن قصيدة النثر عرفت بداياتها في الأدب العربي ، وإن النثر الصوفي يمثل أحسن نماذجها ، يجزم الحاج ـ كما بينا سابقاً ـ أن هذا الجنس نتاج أولئك المصابين بالمرض والجنون ، نتاج الشعراء الملعونين « Poetes maudits » :

قصيدة النثر . . . عمل شاعر ملعون . الملعون في جسده ووجدانه(٤٣) .

والحاج ـ فوق ذلك ـ لا يربط قصيدة النثر بالأدب العربي والنثر الصوفي فحسب ولكن بالأدب الفرنسي أيضاً ، وخاصة بأبرز علمين من أعلام هذا الجنس الأدبي وهما بودلير ورمبو(٤٤) .

قد يهون من شأن هذه العيوب في تصور الحاج المبكر لقصيدة النثر ، عرضنا لها في ضوء ما لدينا من معلومات عن حياته . نشر الحاج مجموعته الأولى لن ، ولما يكد يبلغ الثالثة والعشرين(٤٥) ، ولا تتجاوز ثقافته النظامية حدود التعليم الثانوي ، فضلاً عن بضع سنوات من الخبرة الصحافية . ليس من الغلو أن نفترض أن الحاج في هذه السن الانطباعية المبكرة ، كان يوافق بلا تحفظ على مقولات أدونيس حول قصيدة النثر ، وخصوصاً أن أدونيس كان عندئذ أديباً مستحصد الأدوات ، وطاقة فنية ونقدية يعتد بها ، على الأقل ، في محيط الأدبين اللبناني والسوري .

وأكبر الظن أن الحاج ، في تصوره لقصيدة النثر ، وكتابته عنها ، اعتمد على موهبته الفردية بوصفه شاعراً رافضاً متمرداً أكثر من اعتماده على أية معرفة رسمية منظمة عن النظرية الأدبية ، بله الكتابات النثرية عند المتصوفين ، فعلى حين يكشف الحاج عن قدر كبير من الدراية والكفاية ، في كتاباته ، عن السرياليين وممارسي قصيدة النثر من الفرنسيين ، والترجمة عنهم ، لا يكاد إلفه بالمتصوفين والأدب الصوفي يذكر ، وهو نفسه يعترف صراحة :

أنا لست خبيراً بالعلم الصوفي ، وإذا سألتني أن أسمى لك شاعراً صوفياً ، فلن أستطيع أن أذكر اسماً واحداً[٤٦] .

ـ ٣ ـ

مهما يكن من أمر ، فإن الكتابات الصوفية لم تسهم في نشأة قصيدة النثر في أوائل الستينيات . وصحيح أن أدونيس يحاول ـ كما تقدم ـ أن يثبت وجود هذا الشكل من التعبير في الأدب الصوفي ، ولكنه لم يزعم قط أن الأدب الصوفي مهد لظهور هذا الجنس الأدبي الجديد .

والتاريخ الأدبي لهذه الحقبة يقيم الدليل على أن العامل الصوفي لم يكن له دور يذكر إلا في مرحلة لاحقة من مراحل التطور التي مر بها هذا الجنس الأدبي ، وذلك ، تحديداً ، عندما أصدر أدونيس مجلته الثقافية مواقف في ١٩٦٨ .

في مقاله من أربعة أجزاء ، يدعو أن أدونيس إلى تأسيس أسلوب جديد من الكتابة ، ويقدم للقارىء العربي أسلوب النفري ، وهو صوفي من القرن العاشر الميلادي ، نموذجاً « قديماً » لكتابة « جديدة » . ويلحظ أدونيس أن أبرز خصيصة مدهشة في كتابة النفري تتمثل في شكل التعبير ، وأن النفري ، في وقت بلغت فيه الشكلية الكلاسيكية أوجها ، استطاع أن يؤسس مبدأ آخر لشكل آخر[٤٧] ولتأكيد المشاكلة والارتباط بين النفري ، وبين التجربة الجارية عندئذ في مجال قصيدة النثر والشعر الجديد عموماً ، يلقى أدونيس مزيداً من الضوء على أسلوب النفري :

ليس الشكل عند النفري صيغة كتابة ، وإنما هو صيغة وجود . أعني أنه وعد ببداية دائمة ، ومن هنا لا ينطلق النفري من أولانية شكلية ، بل ينطلق ، على العكس ، من أولانية اللاشكل .

كتابة النفري تصدر ، ضمن التراث العربي ، عن أصالة شخصية مطلقة . . . لا أثر فيها لأي نموذج سابق ، ولا أثر فيها للذاكرة الجمالية[٤٨] .

أهمية النفري من ناحيتي التكنيك والمحتوى ، لجيلي شعر ومواقف يعد ـ في حقيقة الأمر ـ أكثر من مجرد اكتشاف وقع بمحض المصادفة ؛ ذلك لأن المثال الذي يطرحه النفري يولف بين رفض الأشكال الجاهزة ، وارتياد المجهول ، والأصالة المطلقة ، والحساسية الميتافيزيقية ـ وهذه مثل أثيره عند الشعراء الجدد ، يستشرفون إنجازها[٥٠] .

كانت غايتنا من هذه الدراسة ، ولا تزال ، هو أن واقع الأمر ليس أن قصيدة النثر سبقتها أنماط كفية من الأدب الصوفي ، فهذه وجدت في الأدب العربي ، والآداب الإسلامية لقرون خلت ، ولم تسعف على خلق جنس أدبي مستقل ، وإنما المحقق تاريخياً ونظرياً أن تقديم هذا الجنس الأدبي إنما تم في الستينيات نتيجة لعاملين متداخلين : (أ) عجز القصيدة الكلاسيكية عن أن تعبر عن روح العصر وهمومه ، و (ب) الرافد الغربي ، في شكل قصيدة النثر كجنس أدبي راسخ في الشعر الفرنسي المعاصر .



الهوامش

1 - «Prose Poem (poem in prosre), «Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, enlarged ed. (Princeton Unicersty Press, 1974), p. 664

(٢) معظم تنظير الحاج عن قصيدة النثر بخاصة ، والشعرية بوجه عام مستخلص من مقدمته لمجموعته الشعرية الأولى ، لن (بيروت ، ١٩٦٠) ، ص ص ٥ ـ ١٥ . سأكتفي في إشاراتي إلى هذا الموضوع ، ابتداء من الآن بكلمة « المقدمة » .

(٣) « المقدمة » ، ص ١٠ .

(٤) المصدر نفسه .

(٥) المصدر نفسه ، انظر Suzanne Bernard, Le Poeme en prose dr Baudelaire Jusqu'a nos Jours (Paris, 1959), p. 514.

(٦) المصدر نفسه ، ص ١١ .

(٧) حققت « حركة الشعر الحر » نجاحاً نسبياً بين الخمسينيات والستينيات في الحد من سلطان العروض الكلاسيكي ، وإذ نتأمل الآن هذه الحركة نجدها في الحقيقة امتداداً لعروض الخليل ، أو تنويعاً عليه ، وليس تحرراً منه .

(٨) يعترف الحاج بدينه لكتاب سوزان برنار على هذا النحو :

« أنني أستعير بتلخيص كلي (تحديد ماهية قصيدة النثر) من أحدث كتاب في هذا الموضوع بعنوان « قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا » للكاتبة الفرنسية سوزان برنار ، « المقدمة » ، ص ص ١١ ـ ١٢ ، ويذيل أدونيس مقالته عن قصيدة النثر بهذا الهامش :

« اعتمدت في كتابة هذه الدراسة ، بشكل خاص ، على هذا الكتاب .... » ويذكر الكتاب وتفصيلاته البيبليوغرافية بالفرنسية . انظر شعر ، IV ، ١٤ (ربيع ١٩٦٠) ، ٧٥ ـ ٨٣ .

(٩) « المقدمة » ، ص ١٢ . يكتفي الحاج في الألماح إلى « المبدأ الشعري » عند بو على هذا النحو : « القصيدة لا يمكن أن تكون طويلة ، وما الأشياء الأخرى الزائدة ، كما يقول بو ، سوى مجموعة من المتناقضات . انظر :

E.A. Poe, Literary Criticism of Edgar Allan Poe, ed. Robert L. Hough (Lincoin: University of Nebraska Press, 19955), p. 33.

لأسباب متعلقة بنص « المقدمة » ، ولمعرفة الحاج المحدودة بالانجليزية ، نميل إلى الاعتقاد أن الحاج لم يراجع هذا الموضوع بالانجليزية ، وإنما اعتمد كلية على سوزان برنار ، انظر Le Poeme en prose, p. 439.

10 - Le Poeme en prose, p. 763.

(١١) « المقدمة » ، ص ١٢ .

(١٢) أدونيس ، « في قصيدة النثر ، « شعر » ، IV ، ١٤ (ربيع ١٩٦٠) ص ٨١ ـ ٨٢ .

13 - Le Poeme em prose, pp. 408 - 465, 763 - 773.

(١٤) المصدر نفسه ، ص ص ٢٢٠ ـ ٢٤٦ .

(١٥) لن ، ص ص ٧٧ ـ ١٠٤ .

(١٦) الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع (بيروت : دار النهار للنشر ، ١٩٧٥) . هذه المجموعة عبارة عن قصيدة طويلة من ثمان وثمانين صفحة .

(١٧) لن ، ص ١٢ .

18 - Rimbaud, Oeuvers completes, ed. Roland de Reneville and J. Mouquet, Bibliotheque de la Pleiade (Paris: Gallimard, 1946), p. 270.

19 - Baudelaire, Oeuvres completes, ed Marcel A. Ruff (Paris: Editions du Seuil, 1968), p. 146.

(٢٠) « المقدمة » ص ١٢ . الترجمة العربية لوصف بودلير لقصيدة النثر من عمل الحاج .

21 - Le Poeme en prose, p. 444.

(٢٢) « المقدمة » ص ص ١٢ ـ ١٣ .

(٢٣) أدونيس ، « في قصيدة النثر » ، شعر ، IV ، ١٤ (ربيع ١٩٦٠) ، ٧٨ .

(٢٤) « المقدمة » ، ص ١٣ .

(٢٥) المصدر نفسه .

(٢٦) المصدر نفسه .

(٢٧) المصدر نفسه .

(٢٨) المصدر نفسه .

(٢٩) المصدر نفسه ، ص ص ١٣ ـ ١٤ .

(٣٠) المصدر نفسه ، ص ١٤ .

(٣١) المصدر نفسه .

(٣٢) المصدر نفسه .

(٣٣) المصدر نفسه .

(٣٤) هذه الفكرة ، الكثيرة الورود على قلم الحاج عن استمرارية اختراع اللغات والأشكال الشعرية ، مردها ، في رأينا ، إلى مقالة لأدونيس بعنوان « محاولة في تعريف الشعر الحديث » ، وفيها يناقش أدونيس مسألة الإبداع الفني عموماً ، ونوع الشعر الذي يحاول جيل مجلة شعر تحقيقيه .

انظر شعر ، II, III (صيف ١٩٥٩) ، ٧٧ ـ ٩٤ ، وكتاب أدونيس ، زمن الشعر (بيروت ، ١٩٧٢) ، ص ص ٨ ـ ٢٦ .

هذه المقالة أعيد صوغها في الكتاب تحت عنوان : « الكشف عن عالم يظل في حاجة دائماً إلى الكشف ، » وهذا العنوان مقتبس ، باعتراف المؤلف من الشاعر الفرنسي Rene Char .

(٣٥) « المقدمة » ، ص ١٥ .

36 - Verlaine, Les Poetes Maudits (poetes maudits (Paris, 1884)

وانظر أيضاً للشاعر نفسه :

Oeuvres en prose completes, ed. Jacques Borel, Bibliotheque de la Pleiade (Paris: Gallimard, 1972).

37 - Samuel Beckett, trans., Antholgy of Mexican Poetry (indiana University Press, 1985), pp. 160 - 165.

(٣٨) « لقاء شخصي مع أدونيس » ، (بيروت ، ٢ أكتوبر ١٩٧٤) . وانظر كذلك أدونيس ، « سينت جون برس وأنا ، مواقف ، Vii ، ٢٩ (خريف ١٩٧٤) ، ١٦٤ ـ ١٦٥ .

(٣٩) « لقاء شخصي مع الحاج » . (بيروت ، ٣ أكتوبر ، ١٩٧٤) .

(٤٠) الحاج ، « في غرفة جاك بريفير » ، « شعر ، XI ، ٣٥ (صيف ١٩٦٧) ، ٥٩ . وانظر أيضاً الحاج ، بالاشتراك مع فوزي الطرابلسي ، « جاك بريفير : مختارات شعرية ، » شعر III ، ٩ (شتاء ١٩٥٩) ، ص ص ٦٧ ـ ٨٥ .

(٤١) « لقاء شخصي مع أودنيس » .

(٤٢) « لقاء شخصي مع الخال » ، (بيروت ، ١ أكتوبر ١٩٧٤) .

(٤٣) « المقدمة » ، ص ١٥ .

(٤٤) المصدر نفسه ، ص ٦ .

(٤٥) انظر تنويه الخال بمجموعة لن على ظهر الغلاف ، وانظر حول نسبة هذا التنويه إلى الخال شعر ، VIII ، ٢٦ (ربيع ١٩٦٣) ، ١٣٨ .
(٤٦) « لقاء شخصي مع الحاج » .
(٤٧) أدونيس ، « تأسيس كتابة جديدة III ، » مواقف ، III ، ١٧ ـ ١٨ (نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٧١) ، ٦ ـ ١٠ .
(٤٨) المصدر نفسه ، ص ٧ .
(٤٩) المصدر نفسه ، ص ص ٢ ـ ١٠ .
(٥٠) عثر أدونيس على كتاب المواقف والمخاطبات للنفري ، بطريق المصادفة البحتة في مكتبة الجامعة الأمريكية ببيروت . انظر مواقف ، III ، ١٧ ـ ١٨ (نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٧١) ، ٦ ، ترجع تسمية هذه المجلة الثقافية الدورية إلى مواقف النفري .
(٥١) لاحظ أدونيس في ١٩٦٠ أن الشعر العربي الكلاسيكي تعوزه الحساسية الميتافيزيقية ، ويستثنى من هذا الحكم الشعر الصوفي ، وبعض أشعار أبي العلاء . انظر شعر ، IV ، ١٦ (خريف ١٩٦٠) ، ١٥ . انظر أيضاً فيما يتعلق بمفهوم الشعر ، وقضية الشكل والمضمون ، كتابي أدونيس ، مقدمة للشعر العربي (بيروت ، ١٩٧١) ص ص ٨ ـ ٢٧ ، وزمن الشعر (بيروت ، ١٩٧٢) ، ص ص ٢٨٢ ـ ٢٨٤ .
★ علامة التنصيص من صنع الحاج ، والجملة ترجمة حرفية لعبارة رميو : «Resumant Tout» .



النقد الأدبي العربي الحديث في دائرة التبعية

حالة نقد القصة

عبدالله أبو هيف

١ ـ ظاهرة التبعية الثقافية :

عندما استرد الكاتب الكيني الكبير نفوجي واثيونغو اسمه الافريقي ولغته الافريقية ، لم يكن يفعل شيئاً استثنائياً ، لأنه عبّر ، ضمن مسار غالب على اختيارات الكتاب التابعة ، عن محاولة ، توصف أحياناً باليائسة أو المدمرة ، لاسترداد الهوية ومواجهة الاستعمار الثقافي أو ما سماه واثيونغو نفسه « استعمار العقل » ، ولم يكتف واثيونغو بالمواجهة ، بل دعا الى « تصفية استعمار العقل » (١٩٨٦) ، فقد وجد أن الخلل اللغوي والثقافي ، باستعمال اللغات الاستعمارية وثقافاتها هو خلل علاقة مع المستعمر المهيمن والغاشم . لقد أدرك واثيونغو انه يكتب عن نفسه مثلما يكتب عن سواه من الكتاب الأفارقة ، وهذا ينطبق على الكتاب في البلدان التابعة كلها بتقديري ، « فالاشكالات الراهنة لافريقيا لم تأت في الغالب بسبب اختيار شخصي ، بل انها نتيجة وضع تاريخي . كما أن الحلول أيضاً ليست مسألة قرار شخصي بقدر ماهي تحول اجتماعي أساسي لبنى مجتمعاتنا يبدأ من قطيعة حقيقية مع الاستعمار وحلفائه [١] .

كانت تجربة واثيونغو تتويجاً للمواقف المناهضة للاستعمار في مجالها الأعمق ، أعني الثقافة واللغة ، غير ان سيرة المناهضة ليست بنت العقدين الأخيرين ، فهي تعود الى عقود مبكرة من هذا القرن في آسيا وافريقيا وأمريكا اللاتينية ، وقد شهدت الثقافة العربية منذ سنوات النهضة الاولى في منتصف القرن التاسع عشر عمليات متعددة ومختلفة للوعي الذاتي ، إلا أن ثمة عنصراً جوهرياً مفقوداً ، بقدر أو بآخر ، في هذه العمليات هو الانبثاق من التاريخ الذي يصنعه بالدرجة الاولى الاستعمار .

ثم كان التحدي الأبرز فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، حيث تراكمات الاستعمار التي تجذرت لدى ورثتها المتحالفين أو التابعين ، على نحو علني أو خفي ، فكان الشعور المرير بوعي الآخر المستعمر في قلب الوعي الذاتي نتيجة التناقض القومي مع الاستقلال والتنمية والحرية والماضي والميراث في ظروف مابعد الاستعمار أو في ظروف استتباب الهيمنة الاستعمارية ليس على خرائط الحاضر ، بل على خرائط المستقبل أيضاً ، وهو ما أكدته ظاهرة معاداة الاستعمار من قبل رموز قومية ووطنية باءت بالخيبة والفشل والخذلان ، وما يوصف في الوطن العربي بالهزائم المتوالية منذ عام ١٩٤٨ حتى اتفاق « غزة ـ أريحا أولاً » عام ١٩٩٣ .

لقد انقضت حقبة معاداة الاستعمار ، واستبدلت خلال العقدين بالاستقلال والحرية والهوية على أنقاض أوهام مغامرة وعي سميت معقدة لأول مرة في رواية الافريقي السنغالي المسلم الشيخ حميدو خان (١٩٥٣) ، فعندما اختار الافريقي الشاب طريقا غريبة هي طريق الغرب الاستعماري ، كان يعلن هزيمة المغامرة ذاتها : « يبدو لنا فجأة اننا طوال سيرنا لم نكف عن التحول . واننا أصبحنا أخيراً أناساً مختلفين . وأحياناً لا يتم التغيير كاملاً ، وقد يستقر بنا هذا التغيير عند مرحلة التهجين وتركنا فيها عندئذ ننزوي وقد ملأنا بالخجل . . لقد اخترت الطريق التي تؤدي الى الهلاك أكثر من غيرها »[٢] .

ان كاتباً عربياً هو محمد كامل الخطيب استعار في منتصف السبعينيات عنوان الشيخ حميدو خان في توصيفه لمحتوى وعي القاص العربي الحديث بالآخر المستعمر ، وهو وعي كان قاصراً مشحوناً بالدونية والعلاقة غير المتكافئة ، وبلغ الاحساس بالتبعية مبلغاً لا يحسد عليه لدى جورج طرابيشي الذي لاحظ ان « عامل المثاقفة ـ أي استرداد الثقافة المتروبولية ـ حاسم الأثر في الباس العلاقات الحضارية رداء جنسياً ، حسبما يتجلى في الأدب الذي يتصدى لهذه العلاقات ، ومنه ، فإن الامة المستعمرة تستمر بتبعيتها ، اي دونيتها الانثوية ، من خلال عملية المثاقفة »[٣] .

وخلال العقد التالي ، عقد الثمانينيات ، سيتوفر ناقد وكاتب عربي آخر ، هو نبيل سليمان على درس هذا الوعي من منظور الهوية القومية المباشر بما هو « بلورة الكيان ، الهوية ، وعي الذات الفردية والقومية » .

ولاحظ ان الهوية القومية محاصرة بالعطالة والسلبية في سوق الكلام والشعارات والاطروحات والمقولات والمجالات التي غالباً ما تطيح بالتوازن بين الفن والخطاب الأيديولوجي ، أما الصوت الأقوى في مواجهة الآخر فهو الانكفاء والتدميرية ، « فمنذ الستينيات أخذت تتردد في الأدب أصداء الانكفاء المتصاعد والخيبات المتواترة ، ولئن كانت الأعمال التي رادت الهزيمة ١٩٦٧ وما سبقها نزرة ، فان ما تلاه في سائر الأجناس الأدبية كان وفيراً ، سواء فيما طفا على سطح المرحلة أم فيما تعمقه » . « وبما أن دور المثقفق كان راجحاً في الأحزاب والحركات التي تنطعت للتقدم والتحرر ، فصنعت الانكفاء ، وبما أن أغلب الانتاج الثقافي العربي هو في الأدب ، وذلك واحد من الأعراض المرضية على كل حال ، فقط جاء العديد من النصوص الروائية التي تجسد مسار الهزيمة أو الهزائم كتجربة ذاتية لمثقف مهزوم ، بكل ما يترتب على ذلك من رؤية التاريخ ومغامرة الفن » ، وقد بلغت هذه الرؤية التدميرية ذروتها في رواية « عودة الذئب الى العرتوق » لالياس الديري (١٩٨٢) التي قدمت الشريحة البرجوازية الصغيرة ، فاقدة الرؤية التاريخية « وغرقت في مساراتها الوجودية العبثية التي لا ينفع معها طفولة يسارية ولا تطرف ولا إرهاب ، انه العجز عن وعي الذات ووعي الآخر ، عن وعي العالم ، ذلك الوعي المنشود »(٤) .

اعترف الكاتب العربي منذ مطلع الثمانينيات بظاهرة التبعية ، وان ثقافته تندرج فيها ، وان عليه أن يندرج في سياقها أيضا ، أو أن يتخذ موقفاً آخر ، وفعل كثيرون ذلك متخذين سبيلين ، الأول هو وعي ظاهرة التبعية تمهيدا للوعي الذاتي وتجذيره ، وتصليبه من خلال إعمال البحث في الأصالة الثقافية على أن تراث الانسانية كله ، ومنه الثقافة العربية ، تراث للثقافة العربية الحديثة ، فحفلت الممارسة الثقافية العربية خلال العقدين الأخيرين بعشرات المحاولات التوفيقية أو المنعزلة أو المقهورة لمعضلة الأصالة والتحديث ازاء صدمة الغرب بتعبير ادونيس (١٩٧٨) أو صدمة الاقرار بأن الثقافة العربية

تابعة . وقد رأت كاتبة مصرية هي رضوى عاشور متفائلة في بحثها للرواية في غرب افريقيا ان « التابع ينهض » (١٩٨١) ، وهذا هو عنوان كتابها أيضا . ووجدت « ان كتاب الرواية في غرب افريقيا يؤسسون أدبا قوميا يعكس الثقافة الوطنية لشعوب المنطقة التي يمتزج فيها حضور التاريخ باللحظة المعاشية » ، أي أن أفرقة الرواية برأيها على الرغم من استعمال الروائيين للغات غير افريقية ، ساعدهم على استلهام « تراثهم الثقافي الافريقي ، والاستفادة من الانجازات الثقافية الغربية »[٥].

أما السبيل الثاني في اتصال عمليات الوعي الذاتي بالرؤية الثقافية التاريخية من جهة ، وبالحفريات المعرفية التي من شأنها تشخيص فعل الاستعمار وتأثيره على الثقافات القومية من جهة أخرى ، وربما كان ادوار سعيد من أهم الكتاب الذين عنوا بهذا السبيل عناية من موقع النقد المتبصر والعارف في اطار مشروعه لنقد الاستعمار في بعدهما الثقافي ، وقد أسس له في كتابه الكبير « الاستشراق » (١٩٧٨) ، الذي يربط سلطة المعرفة بالقوة ، وهو جوهر تجربة الاستعمار ، وفي كتابه التالي « تغطية الاسلام » (١٩٨١) الذي يفضح المحاولات الاستعمارية لتشويه الاسلام قوة حضارية في العالم الحديث .

وفي عام ١٩٨٧ ، أعلن سعيد بمرارة مشوبة بالقلق أن الاستعمارية الثقافية تحتاج الى الدرس والفهم والاسهام الفعلي الذاتي في حضارة العصر ، لا التجنب أو المراقبة أو الانكفاء أو التدمير : « إن ما نبصره اليوم في المشهد القومي وفي البانوراما الرأسمالية بأسرها ، هو باختصار السؤال القلق والمثير للقلق حول علاقاتنا بالآخرين : الثقافات الأخرى ، الدول الأخرى ، التواريخ الأخرى ، التجارب الأخرى ، التراثات والشعوب والمصائر . صعوبة السؤال تتبدى في عدم وجود أفضلية خارج واقعة العلائق بين الثقافات ، بين القوى غير المتكافئة ، وبين مختلف « الآخرين » ، الأفضلية التي قد توفر للمرء امتيازاً ابتمولوجياً في الحكم والتقدير والتأويل بمعزل عن المصالح المتزاحمة ، والعواطف ، والالتزامات الخاصة بالعلائق القائمة ذاتها . حين ننظر في ارتباطات الولايات المتحدة الامريكية ببقية أرجاء العالم ، فاننا ـ بصدد

الارتباطات تحديداً ـ لسنا خارجها أو فوقها . ذلك يوجب علينا ، كمثقفين وانسانيين ونقاد ، أن نفهم دور الولايات المتحدة في عالم الأمم والجبروت من داخل الواقعة ومشتركين فيها ، لا كمراقبين خارجيين معزولين نحتسي بدعة ووثوق أكوام عسل اذهاناً مثل اوليفر غولد سميث في عبارة ييتس البديعة »[٦] ، ولعل هذا ما دعاه الى تخصيص كتاب كبير لهذه القضية هو « الثقافة والاستعمار » (١٩٩٣) يحلل فيه ، نظريا وتطبيقياً ، آليات الاخضاع والحرية في خطاب التبعية وسبل مجاوزته .

ان صنيع سعيد ينخرط في جهد ثقافي عالمي موجه لنقد التبعية الثقافية ، وفي مقالة صبحي حديدي اللامعة « الخطاب مابعد الكولونيالي في الأدب والنظرية الأدبية » ذكر ونقاش لأمثال هذا الجهد لدى مفكرين ونقاد وأكاديميين ولدوا في المستعمرات أو العالم الثالث أو الدول التابعة ، وطوروا مناهجهم في الجامعات والمؤسسات الثقافية الغربية أمثال غاياتري شاكرا فورتي سبيفاك ، وهو مي بابا ، وعبدالرحمن جان محمد ، وبينتيا باري وإعجاز أحمد ، وكوامي انطوني أبيا ، وقمقم ساري ، وعقل بلغرامي ، وهو جهد يتراكز على استجواب الخطاب الاوروبي واستراتيجاته بوصفه خطاباً استعمارياً ، ويعني « بتدقيق الوسائل التي أتاحت لاوروبا فرض وصيانة خطابها في سياق اخضاعها لثلاثة أربع البشر يقطنون العالم الراهن »[٧] .

٢ ـ ظاهرة التبعية النقدية :

على الرغم من صعوبة تلمس المؤثرات الأجنبية في النقد الأدبي العربي الحديث ، كما يقر كثير من الباحثين[٨] ، فإن ظاهرة التبعية الثقافية أكبر من حدود المؤثرات الأجنبية ، لأن المؤثرات الأجنبية صحية غالبا . وقد نظر باستمرار الى النقد الأدبي العربي الحديث على أنه نتاج هذه المؤثرات الأجنبية بالدرجة الاولى ويلخص مثل هذه النظرية المستشرق ف . كانترانيو بقوله :

« ان النهضة الحديثة التي يمكن ملاحظتها اليوم في الثقافة العربية ، وبالتالي في وعيها الأدبي ـ هي أقل منها استمراراً لتراث عظيم ، وأكثر منها نتاجاً للحضارة الغربية ، مما يود الأدباء العرب أن يعترفوا به ـ والنظرية الأدبية العربية

الحديثة أيضا هي تشعب (أو نتيجة) عن النظرية الاوروبية أكثر منها تطويراً للنظرية التراثية العربية »[٩] .

ولا يجد كثير من النقاد العرب غضاضة بالإقرار بمثل هذا الرأي ، وأوردوا أسباباً كثيرة لذلك منها التقليل من شأن انجاز النقد الأدبي العربي القديم في النظرية النقدية على وجه العموم ، وفي النظرية النقدية الحديثة على وجه الخصوص . في منتصف الستينيات ، تقصت سهير القلماوي المؤثرات الدافعة ، حسب تعبيرها ، التي جعلت النقد الأدبي عند العرب القدامى منصرفاً في معظمه الى الشروح اللغوية للقطعة المنقودة . انه « ميراث رهيب تكاتفت فيه عوامل وعوامل على تفتيت القصيدة الى وحدة البيت وعلى تفتيت البيت الى وحدة اللفظ ، وكان لابد من صيحة بل صيحات حتى تخرج القصيدة العربية من أثر هذا الميراث الدامع عبر كل هذا التاريخ الطويل »[١٠] . وبعد حوالي ثلاثة عقود من الزمن ، تتردد الآراء نفسها في جهد أكثر احكاماً ودقة لشكري محمد عياد في كتابه « المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين » (١٩٩٣) . محص عياد التراث النقدي بحثاً عن مذاهب ، فتوقف عند مصطلحات « مذهب الأوائل » للآمدي و « الصنعة » للجاحظ و « المنازع » لحازم القرطاجني ، ولكنه التفت عن ذلك كله الى القول بأن المذاهب فضفاضة على تلك التجارب الأدبية والنقدية القديمة مؤكداً الآراء التالية :

- « في أن مناقشاتنا حول المذاهب الأدبية المعاصرة تعكس موقفاً تاريخياً من ثقافة الغرب .
- وفي أن اقتباس المذاهب الأدبية الغربية ملازم لاقتباس الأشكال الأدبية .
- وفي أن المذاهب الأدبية تعكس خصوصية تاريخية للثقافة العربية »[١١] .

لقد انتعشت هذه الآراء في مناخ التبعية الثقافية الذي عززه صراع الأفكار منذ الخمسينيات الى يومنا هذا وهو صراع بين دعاة الهوية ودعاة التغريب .

إن تشخيص شكري محمد عياد يقارب الى حد كبير تطور الموقف العربي من النظرية الأدبية ، وان كنا لا نوافق على تقديره للتراث النقدي العربي ، فقد بات واضحاً أن هذا التراث غير مكتشف تماماً وغير مدروس تماماً ، ومايزال عنصراً غير أساسي في تكوين الناقد العربي الحديث . ثمة من يعترف بقيمة حية

ومعاصرة لهذا التراث ، ويتحدث عن انجازات باقية على الزمن هي قيم نقدية تنفع في تحديث النظرية الأدبية العربية ، حتى أن نقاداً دعوا الى « نظرية عربية في الأدب » بصريح العبارة ، مثل حسام الخطيب الذي اسند مقترحاته المبدئية الى « ثلاث انطلاقات أساسية تشكل مثلثاً للنظرية التي يمكن تصورها هي : الاولى الانطلاق من الواقع الأدبي المعاصر ، والثانية الانطلاق من موقف تراثي محدد ، والثالثة الانطلاق من المناخ الأدبي العالمي المعاصر » ، « واذا يمكن للمرء أن يتصور نظرية الأدب على شكل مثلث تتفاعل أضلاعه الثلاثة في جدلية دائمة تضمن لكل عنصر أن يوازن العصر ويتداخل معه ويؤثر فيه ، فالموقف من التراث مثلا يتحدد بفعل تصادمه وتوازنه مع العنصرين الآخرين : الساحة الأدبية الفعلية والمؤثرات الأجنبية ، والموقف من المؤثرات يتحدد بفعل العاملين الآخرين ، وهكذا دواليك . فهناك اذن حركة ديالكتية تصادمية توالدية تتداخل عناصرها المثلثة وتتفاعل لتخرج تركيباً جديداً حياً ديناميكياً قادراً على توظيف العناصر الثلاثة في نزوع مستمر الى الخلق والابداع والتجدد .

إنها نقاط في مثلث دائمة ودائمة الحركة ودائمة الصيرورة وقادرة على اخراج تركيب كيماوي كاشف »[١٢] .

ومن الواضح ، ان هذا الرأي تخيلي أكثر منه واقعياً ، لأنه لا يعاين الواقع بالدرجة التي يتجه فيها الى تركيب جديد . ولعل تأمل موقف الخطيب من قضية « البنيوية والنقد العربي القديم » (١٩٨٦) يشير الى تغليب الانطلاق من المناخ الأدبي العالمي المعاصر في مقارنة متعسفة ، بتقديري بين مذهب حداثي وبين النقد العربي القديم ، كأن نقول إن البنيوية تفرق تفريقاً فرزياً بين العمل ذي البنية وبين العمل الذي يفقد البنية ، وان هذه الناحية غائبة تقريباً عن النقد العربي القديم . . . الخ[١٣] .

وفي الجانب المقابل ، آل هذا الصراع المستمر الى بروز ظاهرة التبعية الى جانب ظاهرة الهوية ، واذا كانت التبعية في أشد مظاهرها هي التكون النقد الغربي ، فإن الهوية لاذت بالتراث والتراث النقدي مؤملاً لاحتضان نظرية عربية حديثة في الأدب والنقد .

ويبدو النقد الأدبي العربي الحديث اليوم ، أكثر من أي وقت مضى أسير التبعية الثقافية من مجرد « التلقف » الذي شاع منذ مطلع الخمسينيات حيث اجتلاب المذاهب الأدبية والنقدية دون تمثلها أو هضمها في النقد الأدبي العربي الحديث ، ولنتذكر على سبيل المثال الوجودية في الخمسينيات ومزاوجاتها القومية والفرويدية من جهة ، ومزاوجاتها الماركسية في أسوأ تمظهراتها الستالينية والجدانوفية ومفاهيم الالتزام الميكانيكي التي أفرزتها من جهة أخرى ، وقد تحكمت هذه « التلقفات » في الممارسة الثقافية والنقدية العربية حتى مطلع السبعينيات وأبرزت ـ فيما أبرزت ـ أشكالاً من التبعية النقدية حيث المرجعية الغربية هي المحك لكل قيمة نقدية أو أدبية ، وحوكم أدب عربي كثير وفق معايير نقدية خارجية بتأثير هذه التبعية ، مثل وهم الاتجاه أو المذهب ، أو وهم العقيدة والتحزب ، أو الانتماء أو وهم الالتزام .

غير أن سنوات السبعينيات والثمانينيات شهدت ظواهر أخرى للتبعية النقدية ، أو بتأثيرها ، أولها الارتهان المطلق للمرجعية الغربية في نقل المذاهب النقدية وغالباً بعد تراجعها في الغرب كما هو الحال مع البنيوية في اطار هيمنة اطروحات الحداثة التي فهمت على انها النسج على منوال الغرب أو هي تقليد غربي وكفى . وتلى ذلك نقل مذاهب أخرى نقلاً مباشراً دون تمثلها التمثيل اللازم عضوياً في الثقافة العربية كأن تكون مؤثراً أو مكوناً من مكوناتها ، لا أن تكون مسخاً مشوهاً أو استعمالا غير أصيل لها ، ونذكر منها : الاسلوبية ، والعلاماتية ، والتفكيكية . وثمة شكوى اليوم من طغيان اجتلاب أو نقل هذه المذاهب النقدية على سيرورة النقد الأدبي العربي الحديث ، فإما ان تكون بنيوياً أولن تكون ناقداً ، وإما أن تحذو حذو جينيت ، أو غريماس ، أو تودورف ، أو دريدا ، أو هارتمان ، أو بول دي مان ، أو أنك لا تكتب نقداً ، ناهيك عن تحويل النقد الى جداول احصائية وأشكال هندسية وكتابة لغزية أشبه بالمتاهة أو التجريب الذي لا طائل منه .

ومن الظواهر التي نتجت عن هيمنة التبعية النقدية ظاهرة تأصيل النقد العربي الحديث في تاريخه وفي بيئته الثقافية ، فاتجه البحث لدى كثيرين الى استيعاب القيم التراثية النقدية من خلال درس شامل لتطور الثقافة العربية عبر

العصور ، ونذكر من هذه المحاولات ما قام به عبدالفتاح كيليطو في كتابه عن « مفهوم المؤلف في الثقافة العربية » وعنوانه « الكتابة والتناسخ » (١٩٨٥) ، وفيه إعادة نظر جذرية للمبدعات العربية المكتوبة كتناسخ المقطوعات الشعرية والتبني وطرق الحديث والنوادر وغيرها ، مؤكدا أن للثقافة العربية خصوصية تمثلها تقاليدها الراسخة في عصرها الذهبي ، العصر الاسلامي حتى القرن الخامس الهجري ، ففي « الثقافة العربية الكلاسيكية ، لا يكتفي لقول ما أن يتوفر على « انتظام خاص » كي يعتبر نصاً ، فضلاً عن ذلك أن يصدر عن أو أن يرقى به الى قائل يقع الاجماع على أنه حجة . حينئذ يكون النص كلاماً مشروعاً ينطوي على سلطة ، وقولاً مشدوداً الى مؤلف ـ حجة . وهكذا فقد كان المؤلف ـ النكرة أمراً متعذر التصور »[١٤] .

على مثل هذا النحو ، بدأت مشروعات نقدية تأصيلية ضمن السياق الخاص للثقافة العربية ومبدعاتها . ولعلي أشير الى مشروع مشرقي آخر دلالة على انتشار هذه الظاهرة التي تستند الى القراءة المعاصرة للنص القديم ، وهذا ما فعله ، على سبيل المثال أيضا لا الحصر ، حاتم الصكر في كتابه « البئر والعسل » (١٩٩٢) الذي قدم فيه ممارسة نقدية تأصيلية من داخل النصوص نفسها ، « فلقد انقدت حيث أرادت لي النصوص ، فسرت في متاهاتها ـ ولم أسلط عليها قراءاتي فقط . بل كانت توصلاتي ووسائلي الى تلك التوصلات آتية من شعاع النص نفسه ، من جرمه الذي يدور حولي ، ويفرض علي رؤية فضائه »[١٥] .

اذن ، ثمة رسوخ لهذه الظاهرة التي تعترف للتأليف العربي بخصوصيته وتقاليده ، وينبغي نقل « مركزية القراءة الى النصوص وما يمكن أن يرشح منها معنى أو دلالة » على حد تعبير الصكر نفسه .

ومن الظواهر التي نتجت عن هيمنة التبعية النقدية أيضاً ظاهرة تأصيل الاجناس الأدبية من تقاليدها الموروثة دون مبالغة أو ادعاء ، ودون تقليل أو ازدراء ، فقد رأى كثير من النقاد العرب ان التراث السردي قابل لتحديث السرد العربي الراهن وتطوره ضمن خصوصيته ، ويمكننا أن نأخذ مثالا لهؤلاء النقاد سعيد يقطين في كتابه « الرواية والتراث السردي » (١٩٩٢) ، وعلى الرغم من أن مؤلفه عالج في متنه نصوصاً روائية متعددة ، فإن الكتاب موضوع « من أجل

وعي جديد بالتراث » ، وهذا هو عنوانه الثاني . وقد كان منطلقه في مشروعه قضية « التعلق النصي » معاينة « للتساؤل عن « انتاجية » الرواية وهي تتعلق بالتراث السردي العربي في بعض تفصيلاته ، ودلالة هذه الانتاجية وأبعادها ووظائفها ، ومقارنتها بما قدمته لنا نصوص فكرية أو نقدية ، وهي تتخذ التراث موضوعاً لسؤلاتها وتأملاتها ومواقفها » ، بهدف الاسهام في مناقشة دائمة ومستديمة لقضية قديمة جديدة تتصل بـ « نحن والآخر »(١٦) .

إن التبعية النقدية شاخصة للعيان ومؤرقة ، ولكن السبعينيات والثمانينيات شهدت محاولات مواجهة تستجوب التراث في علاقته بالمثاقفة من أجل تثمير الخطاب الكولونيالي في وعي التراث ووعي الحاضر معاً ، مادام لا مفر من ذلك .

٣ ـ حالة نقد القصة :

بدأت معضلة تبعية النقد القصصي العربي الحديث مع بدء النهضة مرتهناً للتفكير الأدبي العربي بقضيتين أساسيتين هما : القضية الأولى فهم فكرة القصة على أنها غربية ، فإما أن تكون تقليداً للقصة الغربية حتى تغدو ، وبالمصطلح العربي الذي ساد زمناً طويلاً ، فنية أو لا تكون ، ولعل الذاكرة لا تنسى مئات الأبحاث التي وجهت جهداً أشبه بالضائع عن أي القصص العربية الاولى في العصر الحديث كانت فنية في هذا القطر العربي أو ذاك . جرى هذا في مصر وتحدثوا عن « زينب » (١٩١٣) لمحمد حسين هيكل كأول قصة فنية ، ثم فعل نقاد هذا القطر أو ذاك مع قصص وقصاصين آخرين من أقطارهم كتاباً لأول قصة فنية أيضا .

والقضية الثانية هي فهم نظرية الأجناس الأدبية عند العرب التي احتل فيها الشعر مرتبة عالية مزدرين الأجناس الأدبية الأخرى على أنها أدنى ابداعاً ، ولعله الموقف من التراث النثري برمته .

وهكذا تصارع النقد مع هذا الفهم الذي نظر الى القصة ، الى وقت ليس بقليل ، على انها ميدان للمحسنات البديعة ايضا ، وعلى أنها ساحة للتربية والتهذيب بالدرجة الاولى ، وعلى أنها أدب أجنبي وافد لا طائل وراءه ،

وللتأمل ما نشرته دوريات « المقتطف » و « الهلال » و « الضياء » فيما بين ١٨٨٠ و ١٩٠٥ مما وثقه محمد كامل الخطيب في كتابه « نظرية الرواية » (١٩٩٠) .

كان الصراع واضحاً بين فهم فكرة القصة كجنس أدبي وبين تقبل النقد الأدبي العربي الحديث لها ، وقد أخذ الصراع أشكالاً يمكن أن ندرجها في سياق شامل أعم هو الصراع بين التقليد الغربي والتقليد التراثي بمعنى تطويع فن القصة ليستوعب أشكالاً قومية .

ومن أسف أنه صراع طال أمده بسبب عزوف أعلام الأدب العربي الحديث عن ولوج فن القصة حتى الأربعينيات من القرن العشرين حين كسبت القصة كتاباً معتبرين في عدة أقطار عربية ولا سيما مصر وبلاد الشام ، وفي الخمسينيات نافح القصاصون كتاب الأجناس الأدبية الأخرى ومنها الشعر ، وفي العقود التالية تقدمت الرواية على الأجناس الأدبية الأخرى . وليس حدثاً طارئاً أن يفوز روائي وقاص عربي بجائزة نوبل عام ١٩٨٨ هو نجيب محفوظ ، فقد استوت القصة والرواية على عرش الأدب العربي الحديث خلال أقل من نصف قرن من الزمن . وأن يفوز نجيب محفوظ فهذا يعني أنه أصيل أولا ولا ينهج التقليد الغربي وحده ، إنها اعتراف بأصالة القصة العربية الحديثة فكيف حصل ذلك ؟ وما دور النقد القصصي ؟

في عام ١٩٣٠ كتب محمد عبدالله عنان عن « أدب القصة والرواية وسبب ضعفه في الآداب العربية » ، ونعى مستقبل هذا الجنس الأدبي الأسود وقال : « لهذا كله أعتقد أن المستقبل ليس لأدب القصص ، وأن هذا النوع من الكتابة سيبقى في مكانه بعيداً عن النهضة الفكرية والأدبية العامة ما بقيت الحياة الاسلامية قائمة على أصولها وتقاليدها الأصيلة ، وما بقي للأخلاق والخلال معيارها الاسلامي »[١٧] .

بينما كتب نجيب محفوظ عن « القصة عند العقاد » عام ١٩٤٥ مؤكداً أن « القصة هي شعر الدنيا الحديثة . وسبب آخر لا يقل عن هذا في خطره هو مرونة القصة واتساعها لجميع الأغراض ، مما يجعلها أداة صالحة للتعبير عن الحياة الانسانية في أشمل معانيها . لذلك توجد قصة عاطفية ، وقصة شعرية ،

وقصة تحليلية ، وقصة فلسفية ، وقصة علمية ، وقصة سياسية ، وقصة اجتماعية ، ولعل الشمول في التعبير يكون مقاساً أصدق من المقاسين اللذين يقترحهما الاستاذ الكبير ـ يقصد العقاد ـ ودلالته واضحة في أن القصة أبرع فنون الأدب التي خلقها خيال الانسان المبدع في جميع العصور »[١٨] .

في الأربعينيات ـ كما ذكرنا ـ استتب الأمر للقصة ، بفضل مبدعيها أما النقاد فكانوا يرون رأيين يتداخلان أحياناً وينفصلان الى حد التناقض أحياناً أخرى ، الرأي الأول يمازج فن القصة بالأشكال القصصية التراثية ولا سيما المقامة ، وخير معبر لهذا الرأي هو جميل سلطان في كتابه « فن القصة والمقامة » (١٩٦٧) ، وأخصه بالاشارة لأن مقالاته كتبت ونشرت في الدوريات والاذاعة في الاربعينات ، أما الرأي الثاني وهو السائد حتى اليوم الى حد كبير فيعبر عنه رشاد رشدي في كتابه « فن القصة القصيرة » الذي طبع لأول مرة في الخمسينيات ثم طبع بعد ذلك عشرات المرات ، غير أن المهم ليس طبعاته المتكررة بل اعتماده اعتماداً كلياً لدى الباحثين والأكاديميين والنقاد الذين وضعوا كتباً مدرسية وجامعية ونقدية تقلده أو تنسخه ، ومن ذلك أشير الى كتاب عزيزة مريدن « القصة والرواية » (١٩٨٠) ، وكتاب الطاهر أحمد مكي « القصة القصيرة ، دراسة ومختارات » (١٩٧٧) .

ولا يؤمن أصحاب الرأي الثاني إلا بالتقليد الغربي للقصة ، فقد استخرجوا الخصائص والمعايير من شوامخ القصاصين الغربيين ومنهم الفرنسي جي دي موباسان ، والروسي انطون تشيخوف ، والأمريكيان ادغار الان بو وأو ـ هنري ، وبدا حتى مطلع السبعينيات انه لا مثال للقصة الا القصة الغربية ، وجرت محاكمة الفن القصصي والخطاب القصصي والاتجاهات القصصية والتحديث القصصي بالمقارنة مع القصص الغربي ، وانتشر القصص التقليدي والتعليمي الذي يحذو حذو الغرب واحتل الواجهة ، ولكن الصراع الذي داخله عنصر الاحساس الفاجع بالهوية القومية أواخر الستينات والذي وجد ذروته المأساوية في هزيمة ١٩٦٧ ، قد أدخل القصة في مداخل مختلفة بتأثير تطور النقد القصصي أيضا ، الذي اكتشف ، مع التكاليف الباهظة لوعي الذات ، أن فكرة القصة ليست نتاج قصة بعينها ، وأنها تستنبط من قصص

الشعوب كلها ، وربما كانت الاشارة مع اكتشاف السرد وتنوعه وثرائه في كل تجربة قصصية .

لقد تعرف النقاد العرب متأخرين ، ربما مثل الغرب الاوروبي ولا سيما فرنسا والمملكة المتحدة والولايات المتحدة ، الى انجاز الشكلانيين الروس ، وخصوصاً انجاز فلاديمير بروب الذي أطلق النظرة الجديدة لفكرة القصة وعلم تشكل الحكاية والخصائص البنائية للقصة ، وتحديد صيغ علمية للتحفيز والحوافز والأغراض في كتابه المشهور « مورفولوجيا الحكاية الشعبية » (١٩٢٩) ، كانت أول استفادة من درس السرديات في شكلانيتها لدى نبيلة ابراهيم « قصصنا الشعبي من الرومانسية الى الواقعية » (١٩٧٤) ، ثم تلته محاولة أخرى لأحمد مموهي « دراسات هيكلية في قصة الصراع » (١٩٨٤) ، وهو درس لهياكل القصص الشعبي كما تتيحها الدراسات البنيوية والسردية .

ونلاحظ أن التطور في النقد القصصي العربي ، على الرغم من تبعيته الظاهرة أيضا ، قد توجه الى القصص الشعبي وهو الأدب الذي لم يعترف به وظل غير رسمياً في الثقافة العربية الكلاسيكية ، وجدير بالذكر أن القصص الشعبي أساساً هو الذي مارس نوعاً من المثاقفة المعكوسة على القصص الغربي الحديث ، أي تأثير ثقافة مغزوة تابعة على ثقافة غازية استعمارية أو ميتروبولية ، فلا ينكر أحد اليوم تأثير « ألف ليلة وليلة » على كبار القصاصين الغربيين في العصر الحديث ، ناهيك عن تأثير قصص عربي آخر مثل « حي بن يقظان » و « كليلة ودمنة » . . . الخ .

هل يعني هذا أن النقد القصصي العربي قد تحرر من التبعية خلال العقدين الأخيرين ؟ إن الاجابة هي أنه مازال يدور في فلك التبعية ، وأن عدداً من ظواهر تحرره تكمل سعيها ، وأشير الى بعض هذه الظواهر :

إن أبرز ظاهرة في هذا المجال هي تطور التفكير الأدبي والنقدي بالقصة جنسا أدبيا موصول التقاليد قد ينبع بالدرجة الاولى من تراثه السردي ، ولعل أبحاث عبدالفتاح كيليطو رائدة في هذا المجال ، ولا سيما كتابيه « الغائب ـ دراسة في مقامة للحريري » (١٩٨٧) ، و « الحكاية والتأويل ـ دراسات في السرد العربي » (١٩٨٨) .

وثمة ظاهرة ثانية هي تطور الموقف النقدي من فكرة القصة مما يؤدي الى الاعتراف بعناصر القصص الكامنة في الموروث القصصي العربي ، وهي عناصر مارسها قصاصون كثر ممارسة مترافقة مع الممارسة النقدية الجديدة ، وهناك اليوم دراسات وأبحاث نقدية كثيرة عن استعمال القاص العربي الحديث لهذه العناصر مثل الأبحاث عن استعمال السرد التراثي عند نجيب محفوظ أو جمال الغيطاني أو محمود المسعدي وغيرهم .

وتستند هذه الظاهرة الى ظاهرة أبعد وأسبق في التاريخ هي تعميق البحث في جذور القصة العربية ، وكان قد أشار الى ذلك على استحياء القاص يوسف الشاروني في كتابه الصغير « القصة القصيرة نظرياً وتطبيقياً » (١٩٧٥) ، وتكمن أهمية هذا البحث في التوكيد على أن فن القصة ليس نتاجاً غربياً ، وأن القصة رافقت مسيرة الانسان منذ طفولته الاولى . ثم خص فاروق خورشيد جهوداً رائدة للبحث في التكوين الأول للقصة العربية تمحيصاً للأشكال القصصية في الجاهلية والاسلام الأول ، فكان كتابه « في الرواية العربية ـ عصر التجميع » (١٩٧٦) الذي دافع فيه عن القصة العربية في الموروث الأدبي العربي الضارب الجذور في التاريخ والأسطورة معاً ، وبين بجلاء في كتاب آخر « في الأصول الأولى للرواية العربية » (١٩٩٢) ، أن كثيراً من الدارسين العرب في مطلع النهضة وقعوا في « خطأ اعتبار الأشكال الدرامية المختلفة للأدب أشكالاً وافدة مع معالم الحضارة العربية والفكر الغربي الذي بدأت أمتنا تتصل وتتأثر به بشكل أو بآخر واندرج تحت الخطأ أدب المسرح ومعه أدب الرواية وأدب القصة القصيرة ، بل وأدب المقال أيضا »[١٩] .

إن كتابه الثاني مثل كتابه الأول رد على مقولة مستقرة عند الدارسين والنقاد الذين استسلموا لدائرة التبعية ، تنفي معرفة الأدب العربي القديم بالفن القصصي ، وتنفي وجود هذا الفن أصلاً في دنيا الابداع العربي الأدبي الموروث .

وهكذا ، أتاحت هذه النظرة الجديدة للتراث القصصي المناخ للبحث في فنون النثر القصصي التي عرفها التراث ، كالمناظرات والجدل والقص والسيرة الذاتية وغيرها ، ونذكر من هذه الأبحاث في شغل الباحثين والأكاديميين الكتب

التالية : « المناظرات في الأدب العربي الى نهاية القن الرابع » لأحمد أمين مصطفى (١٩٨٤) و « الجدل والقص في النثر العباسي » لعبدالله التطاوي (١٩٨٨) و « السيرة الذاتية في التراث » لشـوقي محمد المعـاملي (١٩٨٩) و « تاريخ الترسل النثري عند العرب في الجاهلية وفي صدر الاسلام » لمحمود المقداد (١٩٩٣) . . . الخ .

وكان الباحثون والنقاد قد درسوا على نحو غير منتظم الأشكال القصصية في التراث العربي ولا سيما النصوص التي لا تبدو قصصية لأول وهلة كأدب الغرابة والعجائب والمنامات وغير ذلك ، وأخص بالذكر في هذا المجال كتاب حسين الواد « البنية القصصية في رسالة الغفران » (١٩٧٦) .

ولم يكتف الباحثون والأكاديميون والنقاد بدرس أشكال النثر القصصي التراثية ، بل تعمق البحث في الثمانينيات بالسرد العربي الذي أسس له كما أشرنا ، عبدالفتاح كيليطو على وجه الخصوص ، فظهرت أبحاث ومقالات كثيرة حول جوانب أو بنية السردية العربية ومن أبرزها كتاب عبدالله ابراهيم « السردية العربية » (١٩٩٢) ، وهو بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي كما تشكلت في دائرة الثقافة العربية . ومن المفيد التوكيد في هذا المنحى على أن دراسة السردية العربية برهنت عن تنوع أشكال أو أنواع النثر القصصي التراثي وثرائه من الخرافة الى السيرة الشعبية الى المقامة الى المنام الى المسامرة الى المناظرة الى الليلة الى الحكاية الى الخبر . . . الخ .

أما الظاهرة التالية فهي تطور الموقف النقدي من نظرية القصة بفضل شيوع دراسة السرد نفسه ، فاغتنت مكتبة النقد الأدبي العربي الحديث بدراسات تطبيقية ونظرية حول السرد وبنية النص السردي ونظرية القصة والرواية ونذكر منها كتاب سمير المرزوقي وجميل شاكر « مدخل الى نظرية القصة » (١٩٨٥) ، وكتاب يمني العيد « الراوي : الموقع والشكل ـ بحث في السرد الروائي » (١٩٨٦) ، وكتابي سعيد يقطين « تحليل الخطاب الروائي ـ الزمن ـ السرد ـ التبئير » (١٩٨٩) ، « انفتاح النص الروائي ـ النص ـ السياق » (١٩٨٩) ، وكتاب حميد الحمداني « بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي » (١٩٩٣) وفي الجانب الآخر اتسعت الدراسات التطبيقية حول بناء القصة والرواية

وسرديها ، ونذكر في هذا المجال كتاب سيزا قاسم « بناء الرواية » (١٩٨٤) ، وكتاب حميد الحمداني « النقد الروائي والايديولوجيا » (١٩٩٠) وكتاب عبدالرحيم الكردي « السرد في الرواية المعاصرة : الرجل الذي فقد ظله نموذجاً » (١٩٩٢) ، وكتاب صلاح فضل « أساليب السرد في الرواية العربية » (١٩٩٢) ، وكتاب محسن جاسم الموسوي « ثارات شهرزاد ، فن السرد العربي الحديث » (١٩٩٣) ، وهذه عينات على سبيل الاشارة لا الحصر .

نعيد طرح السؤال : هل يعني أن النقد القصصي العربي قد تحرر من التبعية خلال العقدين الأخيرين ؟ ونعيد الاجابة هي أنه لازال يدور في فلك التبعية وأن عدداً من ظواهر تحرره - كما رأينا - تكمل سعيها للخروج من المأزق الذي هو حضاري وفكري قبل أن يكون أدبياً ونقدياً . إن التطلع الى التحرر يحتاج الى تمكين سلطة المعرفة وسيرورة انتاجها في المجتمع العربي الحديث ؛ ومن الواضح ان مثل هذا التطلع مايزال أملاً يشتغل عليه المشتغلون على اختلاف اجتهاداتهم واشكالياتها وتناقضاتها غالباً ، لأننا لو أمعنّا البحث في المحاولات النقدية للتخلص من ربقة التبعية ، فسنجدها تغص بمثل هذه الاشكاليات التناقضات ، وهذا كله يحتاج الى بحث آخر .



الهوامش

1 - واثيو نغو ، نغوجي : تصفية استعمار العقل (ترجمة سعدي يوسف) - مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ١٩٨٧ - ص ١٣ .
٢ - خان ، الشيخ حميدو : المغامرة المعقدة (ترجمة محرم بسيم) - الهيئة المصرية للكتاب القاهرة ١٩٧٥ - ص ٧ .
٣ - انظر :
- الخطيب ، محمد كامل : المغامرة المعقدة - وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق - ١٩٧٦ .
- طرابيشي ، جورج : شرق وغرب ، رجولة وأنوثة - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٧ .
٤ - سليمان ، نبيل : وعي الذات والعالم - دراسات في الرواية العربية - دار الحوار - اللاذقية ١٩٨٥ ص ١٣ - ١٩٩٣ .
٥ - عاشور ، رضوى : التابع ينهض - الرواية في غرب افريقيا - دار ابن رشد للطباعة والنشر - بيروت ص ١٦٣ (د. ت) .
٦ - سعيد ، ادوار : تمثيل المستعمر : محاورو الانثروبولوجيا - في « الكرمل » (قبرص) - العدد ٤٤ - ١٩٩٢ ص ١٦ .
٧ - حديدي ، صبحي : الخطاب ما بعد الكولونيالى في الأدب والنظرية الأدبية - في « الكرمل » (قبرص) العدد ٤٧ - ١٩٩٣ - ص ٨٨ .
٨ - انظر على سبيل المثال :
- اصطيف ، عبدرب النبي : نظرة في قضية المؤثرات الأجنبية في النقد العربي الحديث - في « الموقف الأدبي » (دمشق) العدد ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣ كانون الثاني - آذار ١٩٨٣ - ص ١٠٢ .
٩ - المصدر نفسه : ص ١١١ .
١٠ - القلماوي ، سهير : مؤثرات دامغة في نقدنا القديم ، في مجلة « الفكر المعاصر » (القاهرة) العدد ٢٢ كانون الأول ١٩٦٦ - ص ٢٠ .
١١ - عياد ، شكري محمد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين . الكويت ١٩٩٣ - ص ٨ .
١٢ - الخطيب ، حسام : مقترحات مبدئية باتجاه نظرية عربية في الأدب - في « الموقف الأدبي » (دمشق) العدد ١٢١ - آيار ١٩٨١ - ص ٢١ - ٢٦ .
١٣ - الخطيب ، حسام : البنيوية والنقد العربي القديم . في مجلة « الموقف الأدبي » (دمشق) العدد ١٨١ - ١٨٣ آيار تموز ١٩٨٦ - ص ٢٢ .
١٤ - كيليطو ، عبدالفتاح : الكتابة والتناسخ - مفهوم المؤلف في الثقافة العربية (ترجمة عبدالسلام بن عبدالعالي) دار التنوير - بيروت - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء ١٩٨٥ - ص ١٣ - ١٤ .
١٥ - الصكر ، حاتم : البئر والعسل - قراءات معاصرة في نصوص تراثية - دار الشؤون الثقافية العامة بغداد - ١٩٩٢ ص ٧ .

١٦ - يقطين ، سعيد : الرواية والتراث السردي - من أجل وعي جديد بالتراث - المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء ١٩٩٢ - ص ٣١ .
١٧ - الهواري ، ابراهيم : مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر - دار المعارف القاهرة - ١٩٧٩ ص ٢٤ .
١٨ - نشرت في « الرسالة » العدد ٦٣٥ - ٣ سبتمبر ١٩٤٥ ، عن كتاب : « نظرية الرواية » - (إعداد وتقديم محمد كامل الخطيب) - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٠ - ص ١٦٦ .
١٩ - خورشيد ، فاروق : في الأصول الاولى للرواية العربية - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ - ص ٧ .

oooo

حكايات المداد لعبده خال

رؤية نقدية

اسماعيل عبدالفتاح عبدالكافي

مقدمة ضرورية :

أدب الأطفال برز بشدة على الساحة الأدبية فى المملكة العربية السعودية ، فى فترة العشرين عامًا الماضية ، وكان ذلك نتيجة طبيعية لتطور الاهتمام بالأدب العربى السعودى ، فكان لابد وأن ينبثق عنه أدب أطفال متميز ، أدب أطفال يواكب التطور الملموس فى أدب الكبار ، بل أدب ملموس يغطى احتياجات المجتمع السعودى وحاجته من هذا الأدب ، ولذلك بدأت تنتشر القصة الخاصة بالطفل ، وبدأت تهامة فى نشر قصص الأطفال وتلتها العديد من دور النشر منها الشروق السعودية والعبيكان الخ ، وانتهاءً بدار الصافى التى خصصت جانبا كبيرا من إنتاجها لأدب الطفل ، ناهيك عن مجلات الطفل التى ولدت فى السعودية ، مثل مجلة حسن التى أصدرتها عكاظ ثم توقفت لأسباب مادية ، وهناك مجلة الشبل التى تصدر من الرياض ، وهناك مجلة باسم التى تصدر عن الشرق الأوسط ، وأخيرًا هناك ثمرة طيبة هى الجيل الجديد ، وهى مجلة تصدر عن الرئاسة العامة لرعاية الشباب شهريا ، وتطبع وتباع بمقابل زهيد لتشجيع أدب الأطفال شعرًا ونثرًا ، ومضمونها خليط من الثقافة والأدب والعلم ، ومن أدباء الطفل السعوديين ابو ثقافة الطفل السعودى الأستاذ يعقوب إسحاق والقاص عبده خال والصافى والأديب القدير عزيز ضياء ، الذى كتب العديد من الإبداعات الموجهة للطفل لتنشئته تنشئة متكاملة ، واهتمت الصحف بنشر أبواب عن الطفل وله مثل جريدة البلاد وعكاظ والمدينة والندوة والرياض والجزيرة ، يكتبها المتخصصون ، وكذلك ، تم الاهتمام بدراسات أدب الطفولة فى الجامعات ودور النشر ، ليتكامل أدب الأطفال فى معناه العام .

ومن المعروف أن أدب الأطفال ، أدب حديث الإهتمام به فى الدول العربية ، وإن كانت له جذوره العربية الأصيلة ، وهو (بمعناه العام يعنى الإنتاج العقلى المدون فى كتب موجهة لهؤلاء الأطفال فى شتى فروع المعرفة ، وبمعناه الخاص وهو يعنى الكلام الجيد الذى يُحدث فى نفوس هؤلاء الأطفال متعة فنية سواء أكان شعرًا أم نثرًا ، وسواء أكان شفويًا بالكلام أو تحريرًا بالكتابة)[١] .

وأدب الأطفال الجيد هو الذى يراعى خصائص الطفولة واحتياجاتها ، فى إطار من المثل والقيم والنماذج والانطباعات السليمة ، فأدب الأطفال الجيد يعرف كيف يصل إلى تحقيق أهدافه الجليلة النبيلة فى مختلف النواحى الخلقية والاجتماعية والروحية والجمالية وغيرها بوسائل غير مباشرة ولكنها أكثر فعالية ، وأعمق أثر فى نفوس الأطفال ، وذلك إذا أحسن الإفادة من خصائصه وإمكاناته الذاتية الخاصة ، عن طريق تقديم أنماط جيدة للسلوك والتصرف من خلال شخصيات أبطال القصص التى يشعر الطفل نحوهم بالحب والتقدير والإعجاب وأيضًا عن طريق النموذج والقدوة والتقليد والاستواء والاندماج والتعاطف بين الأطفال ، وبين بعض الأبطال فى قصص الأطفال ، وسنحاول هنا أن نتوقف قليلاً وقفة نقدية تأملية أمام أحد إصدارات نادى جدة الأدبى للأطفال ، بل هو الإصدار الوحيد لهم ضمن مطبوعات النادى ، ألا وهو حكايات المداد لعبده خال[٢] .

العنوان هل هو مناسب :

يقول الرائد الأدبى ، والناقد الأدبى عبدالفتاح أبومدين فى مقدمته للكتاب عن العنوان (ومؤلف حكايات المداد قاص ذو خيال خصيب ، لذلك أتيح له أن يسبح بالمداد وليس فيه ، ليقدم إلى الصغار حكاياته الماتعة)[٣] .

وبالفعل ، كما قال الناقد الكبير أبومدين أن عبده خال قاص متمكن ، ولذلك خانه التوفيق فى اختيار العنوان المناسب للأطفال ، فهو عنوان غير مشوق للأطفال ، فلابد أن أن يكون عنوان العمل الأدبى للأطفال عنوانًا مشوقًا واضحًا لجذب الأطفال على القراءة ، بل عنوانًا سلسًا ، فماذا سيفهم الأطفال

من عنوان (حكايات المداد) سيسألون والديهم فيبحثون فى المعاجم ، وسيجدون المعنى « المَدَادُ : سائل يكتب به ، أو السماء ، أو مامَدَدَت به السرج من زيت ونحوه ، وهو أيضًا المثال أو الطريقة ، يُقال هُم على مداد واحد ، ويُقال سُبحانه وتعالى مداد السموات والأرض : أى امتدادها ، والجمع أمِدَّه» ويحتارون هل المداد هو جمع وليس مفرد «المُدَّ : وهو مكيال قديم اختلف الفقهاء فى تقديره بالكيل المصرى ، فقدره الشافعية بنصف قدح ، وقدره المالكية بنحو ذلك ، وهو رطل وثلث عند أهل الحجاز ، وعند أهل العراق رطلان ، والجمع أَمْدَادُ ، والجمع أيضًا مِدادٌ»[٤] .

وهكذا سيحتار الأب فى تفهيم طفله ماذا يريد العنوان ، بل سيقف أمام الآية القرآنية التى ستحسم الموقف لصالح السائل الذى يكتب به ، فى قوله عز وجل ﴿قل لو كان البحر مِدادًا لكلمات ربى لنفد البحر قبل أن تنفد كلمات ربى ولو جئنا بمثله مددا﴾[٥] .

فما هى حكايات السائل الذى يكتب به ؟ بالطبع العنوان جذاب ومشوق وثرى بالخيال للكبار فقط فى مجموعة قصصية أو رواية للكبار ، وهذا هو التأثير لكاتب قصة يكتب للأطفال ! !

ولذلك كان إهداؤه غريبا ، وإن كان بليغًا فى معانيه ! وهو يقدم الإهداء إلى «كل طفل لايجد قلمًا ليكتب به أحلامه وحكاياته أُقدم له هذه المجموعة»[٦] .

وهكذا يواصل سياسة التعتيم على الطفل وتعقيده من القراءة ، فبدلاً من التبسيط يلجأ للإهداءات الصالحة للكبار (الرمزية) التى استخدمها الكاتب كثيرًا فى أغلب قَصّه ، والمزية إذا كانت صالحة للكبار ، فهى غير مقبولة للأطفال التى قد يصدقونها أو لايفهمونها .

وقد يرد قارىء : أهذا هو مستوى أطفالنا إذن أيها الناقد لايفهمون أى شيء ، أقول له حسبك : إن الطفل ذكى بطبيعته ، ولكنه فى مرحلة البناء ، بناء العقل والتفكير ، وبناء الشخصية وبناء التكوين الجسدى ، فلابد أن تكون قصص الأطفال مساعدة على هذا البناء وإلا أصبحت عديمة القيمة ، وأصبحت قصصًا عادية ، ولذلك ، فالكاتب الجيد هو الذى يعيش بيئة الأطفال ويتعامل معهم من واقعهم ومستواهم الذهنى وليس الذى يكتب من برج عاجى .

رؤية تحليلية لبعض قصص المجموعة :

المجموعة القصصية التى بين أيدينا من الحجم الصغير وبها مايقرب من ١٢٠ صفحة ، وتتكون من عدد كبير من القصص (نحو ٤٣ قصة للأطفال بما فيهم قصة المقدمة بطاقة تعارف عن القلم الذى يكتب بالمداد) ، ومن قصص المجموعة : خطأ شائع ، ذكاء حمار ، رحيل أغنية ، خضراء ولكن ، ضياع الوقت ، وفر نصائحك ، دموع البحر ، عقاب الصقور ، حينما تتنزه النار ، لماذا أيها الصياد ، حراس البحر ، الطاووس ، كُلنا مُسيرون ، جروح الأرض ، انظر لنفسك ، أشجار الأرض ، رفقاء السفر ، وداعًا أيها الأصدقاء ، العصفور والجدار ، غضب ، عناء ، انقطاع ، أم الكلاب ، لاتبحث عن القبح ، اسعى ، سفر طويل ، لن تسخروا بعد اليوم ، شجار ، أحمق من نعامة ، عتاب الصبار ، لا أملك له دفعًا ، نجاة الديك ، رد الجميل ، الأمنية الأخيرة ، الوحدة ، فى الأفراح ياصديقى ، كابوس ، وشاية ، وسادة من دم العصافير ، بحر البحور ، صباح العرائس .

ورغم ضخامة عدد قصص المجموعة ، ومع أننى دائمًا أُؤيد أن يكون بكل كتاب موجه للأطفال أكثر من خمس قصص حتى إذا لم يعجب الطفل قصة يجد فى غيرها مايعجبه ، فلا يكره القراءة والإنفاق على شراء الكتب ، لأننا نخاطب جمهورًا واسعًا من الأطفال من مختلف الطبقات والمستويات الذهنية والفكرية ، ولذلك فإن مجموعة حكايات المداد تساعد فى هذا المجال لخدمة أكثر للطفل فى الاختيار والانتقاء بين مجموعة ضخمة من القصص التى كانت يمكن أن توزع على ثلاثة أو أربعة كتب للأطفال مخافة أن يمل الطفل من كثرتها .

ملاحظات عامة على المجموعة (إيجابية وسلبية) :

ـ أولا نهنىء الرسامة على رسومها البسيطة والجميلة والمعبرة ، وهى الفنانة التشكيلية حنان محمد سليم الرفاعى ، لأن رسومها موحية ودقيقة ، وإن كانت بالأبيض والأسود ، وكانت ستزداد روعة إن نشرت بالألوان ، ولكن هذا

لايقلل من قيمتها الجمالية كعنصر تشويق للأطفال ، فالرسم يتكامل مع النص فى تقديم مادة ثرية مشوقة للطفل .

ـ القصص طبعت ببنط صغير لايتناسب مع الأطفال من سن ٦ ـ ٨ سنوات ، وقد لايتناسب أيضًا مع الفئة التالية من ٨ ـ ١٠ سنوات ، وهذا ليس بذنب الكاتب .

ـ نواصل وقفتنا مع مقدمة المجموعة التى كتبها أستاذنا عبدالفتاح أبومدين ، حيث يقول «حكايات الأستاذ عبده خال التى كتبها للطفل فى هذه المجموعة التى أقدمها اليوم ، جذابة وجميلة وخفيفة وماتعة وجديرة بالاقتناء والقراءة ، ذلك أن الخيال لعب الدور المباشر والكبير فيها ، وهى مشوقة وقصيرة ، لاتُتْعب ولاتحتاج إلى جهد لفهمها ، إنما المهم أن يقرأ الطفل وأن يَأْلف القراءة» وسوف نجد بعض الملاحظات حول الخيال .

ـ تضم المجموعة قصصًا أعتبرها ، وبحق من أدب الأطفال الجيد ، وهى تسير فى نهج كليلة ودمنة ، من استخدام عنصر الحيوان ، كتورية ، للتعبير عن بعض القيم التى نريد غرسها فى الطفل ، وهذه القصص الجيدة جدا ، أكثر من ربع قصص المجموعة ، فهى ـ كما قال الأستاذ أبومدين ـ ثرية بالخيال ، ولكنه الخيال الهادف مثل قصة عقاب الصقور صفحة ٣٢ ، ٣٣ ، وإن كان هناك ظاهرة عامة فى هذه القصة ، وغيرها من القصص وهى أن الكاتب يضع القتل حلاً للصراع بين أطراف الحوار ، ففى هذه القصة ، كذب الثعبان ، ولكن هل يكون جزاء الكذب القتل والتقطيع ؟!! ، وهل نُعلم أطفالنا أن الهجوم أو الحديث يكون الرد عليه بالقتل أو ماذا ؟ ، فهذه النهاية ، كما فى نهاية قصة نجاة الديك أيضًا ، تُجبر الطفل على أن التعامل مع الخصم إذا اختلف معه فى الرأى يكون بالقتل . . أهذا معقول ؟؟

بل يصل الحد فى قصة نجاة الديك إلى التهديد بالشنق ، بدلا من الحوار ، ولنقرأ معًا القصة لصغر حجمها :

«غضب الليل من الديك وقال له :

ـ أنت طائر مزعج ، وقد تكرر إزعاجك ، حتى لم أعد أقوى على الصبر عليك ، فأنت تقوم بإيقاظى فى وقت مبكر ، ولا تدعنى أهنأ فى رقدتى ، ولابد من شنقك حى لا يرتفع لك صوت .

وركض خلف الديك الذى قفز من مكانه وصاح بأعلى صوته :

ـ كوكو كوكو كوكو .

فطلع النهار ونجا الديك من العقاب» .

وهكذا إنتهت القصة سلبيًا بسلبية أخرى ، هل نعلم أطفالنا أن الذى على حق ينجو من العقاب بمجرد أن يقول كوكو كوكو ، وماهى القوة السحرية التى تقلب الليل نهارًا فجأة بمجرد الصياح ، ثم أليس الليل مستيقظا ويحاول أن يأتى النهار حتى ينام ، فهو يرحب بالديك وبآذانه بدلا من محاولة شنقه .

عمومًا تلك ملاحظة سريعة أن هناك قصصًا تنتهى بالموت أو بالتهديد بالشنق والموت ، هى غير إيجابة على الإطلاق .

ومن القصص الجيدة فى المجموعة قصة خطأ شائع (ص١٥) وقصة ذكاء الحمار (ص ص١٧ ـ ١٨) وهى قصص تمثل بلاغة وقوة الكتابة للطفل ، وقصة الطاووس (ص ص ٤٢ ـ ٤٣) وهى قصة تربوية لعدم العُجب والاختيال وإن كانت نهايتها احتراق (نهايات دموية كلها غير مستحبة فى الكتابة للطفل) ، وقصة رفقاء السفر (ص ص٥٣ ـ ٥٦) ، وقصة سفر طويل (ص ص٧٤ ـ ٧٥) ، وهى قصة من قصص الخيال العلمى المحببة للطفل ، ونُهنىء الكاتب على هذه القصص الرائعة التى تصلح لتكون نماذج من أدب الأطفال العرب .

ـ وهناك قصص سلبية وبها عدم خيال أو جنوح فى الخيال أو نقص فى الخيال ، مثل قصة الوحدة ، وهى بالفعل تخاريف ، (ص٩٦) ، لأنها ضد الطبيعة ، وضد النظام ، ولها مغزى رمزى خطير لو التصق بذهن الأطفال ، وخضراء ولكن (ص٢٣) ، وحينما تتنزه النار (ص٣٥) ، وجروح الأرض (ص٤٧) ، وأشجار الأرض (ص٥١) ، والعصفورة والجدار (ص٦٠) والتى تؤكد أن الاحتراس ومحاولة تطوير النفس مصيره الموت !!! ولاتتعجب ، فالعصفورة بحثت عن مكان يقيها الريح والمطر ، فانقلب الجدار بها فماتت ، فماذا فى هذه

الحكاية المقززة !!؟ . ، وهناك قصة انقطاع (ص٦٦) ، وقصة عتاب الصبار (ص٨٤) .
ـ والنماذج السلبية تتعدد ، فهناك قضايا لا يستطيع الطفل فهمها ، مثل قصة كلنا مسيرون (ص٤٥) ، فإذا كان الكبار اختلفوا هل الإنسان مخير أم مُسير ، فلماذا نزرع تلك الاختلافات فى نفوس أطفالنا ، وهناك القصص التى نعدها فى إطار التخاريف (ليس لها أساس علمى أو هدف تربوى أو حقيقة تاريخية مثل قصص جروح الأرض (ص٤٧) ، أنظر لنفسك (ص٤٩) ، وفر نصائحك (التى ينطبق عليها جميع ملاحظاتنا السابقة من نهاية الموت والتشجيع على عدم المبادرة) (ص٢٨) ، وقصة ضياع الوقت (ص ص٢٥ ـ ٢٦) وهى تنص على ضرورة الاستسلام ، وقصة غباء (ص٦٤) ، وقصة أم الكلاب (ص٦٨) ، وقصة اسعى (ص٧٢) الخ ، وهى قصص تصلح أن تكون للكبار بلا مضمون تربوى ودون تشويق ودون معلومات علمية أو ثقافية أو إنسانية للأطفال وضد قوانين الطبيعة وليس بها خيال فنى إيجابى للطفل ، وسنرى أحد النماذج بالتفصيل :

نموذج نقدى تفصيلى لقصة من قصص المجموعة :

ونتعرض لبعض النماذج الأدبية لأدب الأطفال السعودى ، فهذا الأديب القصاص عبده خال ، يحكى للأطفال قصة كبرياء العصافير فيقول[٧] :

«جمعت ديمه عصافيرها بداخل قفص كبير ، وقالت لهم :
ـ أيتها العصافير الجميلة ، إنى أحبكم ، وفى مقابل هذا الحب ، فأنا أعطيكم الأكل والشراب دون مقابل ، وكل الذى أريده منكم أن تغنوا باسمى صباحاً مساءً .

وكانت تتحدث وتظن أن العصافير مقتنعة بما تقول ، ولكنها لاحظت وجوم العصافير وصمتها ، فقالت لهم :

ـ مابكم يا أحبائي ؟!

فصاح أحد الطيور من داخل القفص :

ـ نحن لا نريد حبك !!

اندهشت ديمة ، وأنّبت الطائر على قلة حيائه ، وأخرجته من القفص الجماعى ، وحبسته بداخل قفص منفرد ، وطالبت العصافير أن تغنى باسمها ، إلا أن العصافير بقيت واجمة ، فصاحت بهم :

ـ أمنحكم كل هذا الحب ولا تقدرون ، آوه ، كم أنتم عاقون أيتها العصافير !! .

فصاحت جميع العصافير :

ـ نحن لانريد حبك هذا ، إذا أردت أن نتغنى بإسمك ، فدعينا نُحلق فى الفضاء ، نحطُ على الأشجار ، ونبنى أعشاشنا بين المروج الخضر .

غضبت منهم ديمة ، وقالت لهم :

ـ سأجعلكم تتعلمون كيف تلهجون باسمى فى كل وقت ، وأخذت منهم الأكل والماء ، وتركتهم بعد أن قالت لهم :

ـ إذا احتجتم للماء والأكل ، فغنوا باسمى ، وسآتيكم بما تطلبون فى الحال .

وفى المساء جلست العصافير تغنى :

نريد الفضاء والهواء

نريد الأشجار والأزهار

نريد قطرة ماء

ياقفص الأقفاص ألن أبوابك

فنغنى لك ماتشاء

فانزاحت قضبان القفص ، وانطلقت العصافير محلقة فى الفضاء تُغنى . »

ومن المؤكد من خلال هذا النموذج ، أن الكاتب يكتب من برج عاجى ، ومن خلال فن القصة القصيرة الذى يجيده ، فهذه القصة (كمثال) بها العديد من الأمور السالبة التى تؤثر فى الوجدان الخاصة بالطفل ، فتنعكس على سلوكه ، وكلها أمور تربوية ، وتعتبر هذه نموذجا من القصة السعودية للطفل ، فالكاتب هنا استخدم رمزية شديدة ، مستوحاه من رمزية كليلة ودمنة ، التى ترجمها ابن

المقفع فى أوائل العصر العباسى ، وهى وإن كانت بداية صالحة مشوقة للأطفال ، كسرد أو كمقال أو كمقدمات لقصة هادفة ، فإن من الأمور التربوية غير المرغوبة فيها فى هذه القصة مايلي :

- تعليم الأطفال أن يكونوا نرجسيين ، أى يحبون ذاتهم أكثر من أى شيء آخر ، وذلك من خلال تأكيد ديمة على ذلك مرات ومرات وتمسكها بأن يغنى الجميع باسمها ، ولماذا اسمها فقط ، ألن تستمتع بغناء العصافير إذا زقزقوا وأنشدوا أى نشيد ، ولماذا الإصرار على ذلك ؟

- تعلم القصةُ الطفل ضرورة الخضوع والخنوع وعدم التفكير ، وإلا منع عنه الطعام والشراب ، فالخضوع للقوة هو مانستخلصه من هذه القصة .

- وكذلك الخضوع لمن فى يده الأمر والثناء عليه والإشادة به ومدحه ، وإلا كانت العاقبة غير سارة ، وقس على ذلك الخضوع للبقال والمدرس والموظف كل فرد نتعامل معه خوفا وطمعا وذلاً ، ومهانة أيضا .

- أما عن الحبس الانفرادى كعقاب ، هل يعرفه الأطفال ؟ ، وماذا يعنى ؟ ، وماذا لو حذفت هذه الفقرة من القصة ، هل تؤثر على بنائها ؟ ، وهل نعلم الأطفال أن مجرد إبداء رأيهم فيه العذاب ؟ فكيف لو كبروا ؟ ، أيكون الحبس الانفرادى مصيرهم ؟

- تعليم الأطفال القيم المادية البحتة ، فهى (ديمة) تمن عليهم بالأكل والشراب (دون مقابل) ، فهل الإطعام للمحتاجين يكون بمقابل ، ثم ماذا يمكن أن يفعله الضعفاء ، مثل العصافير أكثر من الغناء باسمها (أى مديحها) أليس ذلك أعظم مقابل يمتلكونه ؟

- وأخيرًا ، وليس آخرًا ، فإن نهاية القصة أو الحكاية ، تذكرنا بالقوة الخارقة الخافية التى تصول وتجول ويمكنها أن تفعل كل شيء ، فبمجرد غناء العصافير انكسر الحديد ، فماذا نعلم الأطفال من تلك النهاية ، والنهاية تلتصق بالذهن ؟ ، هل نعلمهم أن يصرخوا ويظلوا يصرخون حتى يحصلوا على مايريدون ؟ ، وماذا لو كانت النهاية الطبيعية أن بدأت صحة العصافير

تدهور ، (فأشفقت عليهم ديمة) ، وفتحت لهم باب القفص لينطلقوا إلى العالم الخارجي فرحين مستبشرين .

ولايعنى هذا النقد أن القصة غير صالحة للطفل ، بل أنها تبشر بمستقبل طيب لأدب الأطفال العربى السعودى ، ولكن علينا أن نعلم أن أدب الأطفال هو الأدب الموجه الخاص بالطفل ، ومعنى التوجيه أن نأخذ به إلى القيم السليمة والتربية القويمة والسلوكيات النافعة التى تُسعد الطفل فى حياته .



الهوامش

(١) راجع : أحمد نجيب ، القصة فى أدب الأطفال ، دراسات فى أدب الطفل ٣ ، القاهرة ، جمعية المكتبات المدرسية ، ١٩٨٢م ، ص ص١١ ـ ١٢ .
(٢) عبده خال ، قصص للأطفال : حكايات المداد ، جدة ، النادى الأدبى والثقافى ، سلسلة كتاب النادى ٩١ ، ط١ ، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م .
(٣) راجع : عبده خال ، قصص للأطفال : حكايات المداد ، مرجع سابق ، الغلاف الأخير .
(٤) راجع فى ذلك ، د . إبراهيم أنيس وآخرون ، المعجم الوسيط ، بيروت ، دار إحياء التراث العربى ، بدون تاريخ ، ط٢ ، ج٢ ، ص٨٥٨ .
(٥) سورة الكهف ، الآية ١٠٩ .
(٦) راجع : عبده خال ، قصص للأطفال : حكايات المداد ، ص٦ .
(٧) راجع : عبده خال ، قصص للأطفال : حكايات المداد ، جدة ، النادى الأدبى والثقافى ، سلسلة كتاب النادى ٩١ ، ط١ ، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م ، ص ص١١٥ ـ ١١٧ .

أزمة المصطلح النقدى

تجربة شخصية

عبدالواحد لؤلؤة

● نشرنا هذا البحث في عددنا الخاص بالمصطلح غير أن خطأ مطبعيا قد ادى الى بتره ولذلك نعيد نشره هنا معتذرين للباحث والقراء الكرام . ـ «علامات»

وددتُ لو تختفي كلمة « أزْمة » من التداول في الكتابات الأدبية ، أو يخفّ استعمالها ، لأنها في نظري دليل على الاضطراب في استعمال المصطلح . فالكلمة في القاموس تفيد « الضيق والشدّة والقحط » فثمة أزمة سياسية وأزمة غذائية وأزمة مواصلات . . أما في المصطلح النقدي فأحسب أن ثمة قضية ، أو «مسألة» تتطلب بحثا وتقليب نظر ، لأجل الخروج من « الفوضى » في استعمال المصطلح في مجال النقد الأدبي ، وبخاصة في الكتابات العربية المعاصرة .

ولا أحسب أن ثمة « أزمة » أو « فوضى » في استعمال المصطلح النقدي في اللغات الأوربية التي ينقل عنها كتَبَةُ الدراسات النقدية العرب ، أو قل ليس ثمة فوضى على القدر الذي نحن فيه . والسبب في ذلك أن اللغات الأوربية تصدر عن جذور لاتينية ، أو إغريقية اتخذت صيغاً لاتينية في الغالب ، كما نجد في ما تفرّع عن اللاتينية من إيطالية وفرنسية وأسبانية ؛ وفي حالة اللغة الإنكليزية تختلط الجذور الجرمانية بالجذور اللاتينية ، لكن المؤثرات الأخيرة أظهر في الكتابات الأدبية ، وهنا تقترب الإنكليزية من الفرنسية من حيث الارتباط بالجذر اللاتيني في المفردة أو المصطلح . ومن هنا نجد المصطلح النقدي أو تسمية الجنس الأدبي في الفرنسية يقترب كثيراً من نظيره في الانكليزية ، وقد يتطابق أحياناً مع فارق بسيط في رسم المفردة أو نطقها .

لكن اللغة الألمانية تختلف عن الفرنسية والإنكليزية في هذا المجال ، وتختلف بصورة أكبر في وضع المصطلحات العامة أو في مجال العُلوم ، تعصّباً للأصول الجرمانية ، فكلمة شائعة مثل تليفون أو تليفزيون أو ترامواي تجدها متقاربة أو

متطابقة في عدد من اللغات ، ولكنها في الألمانية كلمة مركّبة تفيد « المتكلم من بعيد Fernsprecher » أو « الرائي من بعيد Fernsehen » أو « مقطورة شارع على قضبان Strassenbahnschienen » وربما كان ذلك في ذهن لغويّ الجامعة العربية - إذا صحّت الحكاية - الذي ابتدع مقابلاً لكلمة ساندويج Sandwich فقال - لا فضّ فوه : « الشاطر والمشطور واللحم بينهما كامخ » فلم يستمع إلى القول ليتّبع أحسنه فيقول « شطيرة لحم » أو « شطيرة جبن » غير عارف أن ساندويج هو اسم الرجل قائد البحرية البريطانية في القرن الثامن عشر ، وكان مقامراً أشِراً ينسى طعامه وهو على مائدة القمار ، فكانت زوجته تشطر له الرغيف وتدسّ فيه اللحم وتزوّده به يتناوله إذا عضّه الجوع بنابه ، وذهب القمار بصوابه !

لكننا نجد في المقابل أن الإنكليز إذا نقلوا مصطلحاً عن الفرنسية أبقوه بما يوضح جذره اللاتيني المشترك ، وقد يختلف النطق أو رسم الكلمة بما لا يبعد عن الأصل ابتعاد المصطلح الألماني . مثل ذلك المصطلحات ذات الجذر الإغريقي - اللاتيني اللاحق : درامة ، تراجيديا ، كوميديا Spama - Tpajoida - Komoidia - في الإغريقية الأصل ، غدت في اللاتينية drama - tragœdia - comœdia

وفي الفرنسية drame - tragedie - comedie

وفي الإنكليزية drama - tragedy - comedy

أما في العربية ، فالأمر يختلف كثيراً ، إذ أننا لا نستعير من لغة قريبة من العربية . لذلك ظهرت مشكلة التعريب والترجمة ، أو النقل كما يفضل الجاحظ أن يقول ، ربما لأن العرب تستعمل « الترجمة » أساساً في سرد أحوال المرء وشؤون حياته ونسبه وأعماله .

والمصطلح في اللغة مشتق من الفعل الثلاثي « صَلُحَ » . واصطلح القوم على الأمر : تعارفوا عليه واتفقوا . والمصطلح النقدي هو ما تعارف عليه كَتَبَةُ النقد الأدبي واتفقوا . ولكن : هل أن ثمة تعارفاً واتفاقاً على استعمال المصطلح النقدي في العربية ، منذ أن بدأت الكتابة النقدية عندنا تقتفي آثار الغربيين منذ نصف قرن أو يزيد ، ولم تبدأ بالنظر في النقد العربي التراثي إلا في وقت متأخر نسبياً ؟

أرى أن اختلاف الثقافات والمشارب اللغوية عند كَتَبَة النقد عندنا هو السبب الرئيسي في هذا البعد عن التعارف والاتفاق حول المصطلح النقدي الذي يسير بنا نحو الفوضى ، وأرجو ألا نبلغها . فالترجمة والتعريب هما وسيلتنا في نقل مصطلحات العلوم والآداب إلى لغتنا ، كما هو معروف . ولكن ، من هم الذين « يُفهمون الحدّاث » من التراجمة في عالم « تجمّع فيه كل نسل وأمّة » ؟

بدأت المشكلة في « دار الحكمة » ببغداد العباسية ، وكان « التراجم » قوماً من النساطرة يحسنون إغريقية الصلوات المسيحية والأناجيل ، ولا تقف عربيتهم على قدميها ما لم يتكيء « قسطا بن لوقا » أو « حنين بن اسحق » على كتف « يونس بن متّى القنّائي » ، وهو أضعف الإيمان ، حتى جاء الفارابي وابن رشد وقبلهما ابن المقفع . كانت ترجمة « كتاب الشعر » من إغريقية أرسطو تحمل وعثاء الآرامية قبل أن يعمل يونس على صقلها ، لكن التراجمة الأوائل كانوا شديدي التعلّق بلغة النص الذي ينقلون عنه . فكان مصطلح الإغريق في كتاب أرسطو ينقل تعريباً حرفياً عليه مسحة آرامية فيغدو « قوموذياً » و « طراغوذياً » ولم يدّع الناقل أنه يفهم معنى ما ينقل حتى جاء بعده من ترجمها « المديح والهجاء » لأن أغلب الشعر في تراث العرب من هذا أو ذاك . وهنا تبدأ أولى مشكلات المصطلح ، وهي ثقافة الناقل . فلو أن من عمل في نقل كتاب أرسطو كان على علم بثقافة الإغريق ودينهم وأساطيرهم لنقل لنا أدب « قوموذيا » و « طراغوذيا » فوضع بداية الأدب الدرامي الذي ربما كان سيزدهر في أدبنا القديم ويتطور بشكل نباهي به غيرنا كما نباهيهم بما لدينا من شعر ،

فثقافة الناقل لا تقل أهمية عن معرفته باللغة التي ينقل منها والتي ينقل إليها . وهذه الأمور الثلاثة متساوية في الأهمية عند ترجمة المصطلح او تعريبه ، والنقص في واحد منها يؤثر بشكل من الأشكال في هذا الاضطراب الذي لا يخفى على متتّبع أحوال المصطلح النقدي في الكتابات العربية المعاصرة .

ما هي شروط صناعة المصطلح النقدي وسلامة صياغته ؟ إنها شروط سهلة ـ صعبة ؛ إتقان اللغتين بدرجة عالية ؛ اطلاع واسع على الثقافتين ، واطلاع على ثقافات أخرى تتصل بثقافة اللغتين ، ومراعاة شروط اللغة المنقول إليها ـ وهي العربية هنا ـ من حيث قواعد النحو والصرف والصياغة التي يقبلها الذوق عند النحت والاشتقاق على القياس . فهل ان هذه الشروط توجد في ذهن الناقل المعاصر وهو يقدم للعربية مصطلحات نقدية من لغات أخرى وثقافات أخرى ؟

إن نظرة على المصطلحات النقدية التي دخلت إلى العربية منذ أوائل هذا القرن ، وبخاصة منذ أواسطه ، تبيّن لنا أن النقل قد جرى في الإنكليزية والفرنسية بالدرجة الأولى . وسبب ذلك واضح أيضاً . فإن اللغة الفرنسية قد دخلت إلى لبنان عند إنشاء الجامعة الأمريكية في بيروت عام ١٨٦٧ . أما فلسطين والعراق فكانت اللغة الإنكليزية فيهما هي اللغة الأوربية الأولى لدى المثقفين بسبب ظروف الاستعمار المعروفة ، فكان من الطبيعي إذن أن يبدأ النقل من الفرنسية في المغرب وتونس ومصر وسوريا ولبنان ، والجزائر في وقت متأخر جداً ؛ ومن الإنكليزية في مصر ولبنان والعراق ، وبخاصة في عقد السبعينات ، إذ أصبحت المبادرات الفردية تلقى الكثير من الدعم المادي والمعنوي على المستوى الرسمي .



ما الذي نلحظه من وجوه الاضطراب في نقل المصطلحات النقدية في العقود الثلاثة الأخيرة في هذه الدنيا العربية ؟ الأمر الأول أن ثقافة الناقل الإنكَليزية أو الفرنسية تظهر بشكل واضح في صياغة المصطلح المنقول إلى العربية ، وتجور أحياناً على ذائقته العربية ، وقد تشتط فتظهر أعراضها في « عقدة الخواجا » إذ يتخذ المصطلح صيغة « افرنجية » وراءها ظن آثم ان العربية لا يتسع صدرها لهذه المخلوقات الوافدة . لكن الواقع غير هذا : ففي ضروب النحت والاشتقاق والتوليد والتعريف ما يثبت أن في العربية مرونة تستوعب الكثير من المسميات من لغات أخرى غير عربية . فثمة اليوم كلمات لا يخامرنا شك في أنها عربية ، لكنها دخلت من الحبشة فتعرّبت مثل : منبر ، نفاق ، برهان ، مصحف ؛ أو من الإغريقية أو اللاتينية مثل : فردوس ، قسطاس ، بطاقة ، قبّان ، قنطار ، قنطرة ؛ أو من الفارسية مثل : إبريق ، خوَان ، طبق ، بلور ، وكثير من أسماء الزهور والحجارة الكريمة ؛ أو من السنسكريتية مثل : أصبح ، ضياء ، بهاء ، سفينة[1] . ويروى عن الحسين بن على (رضي الله عنه) أنه مَرّ بقوم فرآهم في هرج وغناء . فقال ما بالهم ؟ قالوا إنهم قوم من الفرس ، وهذا هو المهرجان . فقال وقد أعجبه ما سمع ورأى : « مهرِجونا إذن » . وإذا صحت هذه الرواية يكون ذلك العربي الفصيح من أوائل من اشتق فعلاً من اسم أعجمي وساغه الاشتقاق ، فلماذا لا نسيغ اليوم : تلفَن يتلفن ، برّك السيارة كما يبرّك البعير ، فَلْوَزَ مرتين هذا الشتاء بسبب انتشار الانفلونزا ، هذا إذا لم يأخذنا الشطط فنقول إن الأنفلونزا عربية أصلها « أنف العنزة » أو أن كلمة egg الإنكَليزية أصلها « عجّة » العربية بالجيم الأعجمية (أو القاهرية) كما قال صاحب ذلك الكتاب الطريف العنوان « عشرة آلاف كلمة إنكَليزية أصلها عربي » .

ومما يتصل بطغيان ثقافة الناقل الأجنبية على ذائقته العربية تعصّب الناقل لما درج عليه في بلده من طريقة رسم الأعلام . وهذه مسألة وثيقة الاتصال بصيغة المصطلح المنقول أو المعرّب . ثمة أربعة حروف صوامت دخلت على العربية

من لغات أعجمية ودرجت على ألسنة العامة في بعض بلاد العرب ، بحكم التجاور والاختلاط . وهذه الحروف هي (الباء) الأعجمية ويكتبها الفرس والهنود والأتراك حتى عهد كمال أتاتورك بثلاث نقاط بدل واحدة ، كما في كلمة « پنير » بمعنى « جبن » أو « پايه » بمعنى « قدم » ؛ و (الجيم) الأعجمية ويكتبها هؤلاء بثلاث نقاط كذلك مثل « چرچف » وهو غطاء الفراش « شرشف » أو « چادر » بمعنى « خيمة » و « الفاء » الأعجمية بثلاث نقاط كذلك مثل « هاڤا » التركية بمعنى « هـواء » أو « ناڤي » بمعنى « اسم » ؛ والحـرف الرابـع هو (الكاف) الأعجمية ويكتبها هؤلاء بوضع خط فوق الكاف مثل « گاري » بمعنى « عربة « أو «گرگـري» بمعنى حلويات أو « سكاكر » . وعندما انتشر الاسلام في بلاد فارس والهند والأناضول اتخذت هذه الأقوام الحروف العربية تكتب بها لغاتها ، وحوّرت في رسم أربعة منها لتناسب ما في لغاتهم من كلمات لا يعرفها اللسان العربي . وهذا ما نجده اليوم في الفارسية ، والأردو في الپاكستان ، وفي الخط العثماني حتى إزالة مصطفى كمال اتاتورك عام ١٩٢٢ باتخاذ الحرف اللاتيني ولبس البرنيطة بدل الطربوش وسنّ القانون المشهور « تَنقيَتْ لغَتْ تركيّتْ من لغَتْ عربيّتْ » !

وقد انعكس هذا الاضطراب في رسم الحروف ذات المخارج الأعجمية على ترجمة المصطلح النقدي حسب اللفظ الشائع في بلد المترجم . فالشائع في مصر نطق « الجيم » مثل الكاف الأعجمية ، وإلا فالناطق بالجيم « صعيدي » وليس « قاهرياً » متحضراً ! لكن بلاد العرب الأولى مثل الجزيرة العربية ودول الخليج ومـابين النهـرين تنطق الجيم جيـماً ، والكـاف المعجمـة كـما ينـطقهـا الأعاجم ، وكما ينطقها أهل الساحل في عمان واليمن . بيد أن انتشار التعليم في مدارس الجزيرة العربية والخليج على أيدي المصريين ، في مراحله الأولى ، أشاع لفظ الكاف المعجمة وقتل حرف الجيم قتلاً ، ويدهشني أنه مازال يخرجه المخرج الصحيح قرّاء القرآن في كلمات : الجبال ، السجود ، الجمعان ، جابوا الصخرة بالواد ، أعجاز نخل خاوية ، ولا أحسب أن جميع المقرئين « صعايدة » ! وثمة أمثلة كثيرة على الخلط بين الجيم والكاف الأعجمية في النطق

عند العرب غير المصريين ، مما يثير الضحك . لكن هذا الخلط في رسم الحروف الأعجمية أورثنا صيغة « تراجيديا ، تراجيدي » و « رومانتيكي » ، رومانطيكي ، رومانطيقي » و « سيميولوجيا ، سيميوطيقا » إلخ .

وأنا هنا أتحدث عن تجربة شخصية « عاقرتُ » فيها الترجمة من الانكليزية إلى العربية ، وبالعكس ، مدة تزيد عن حقبتين من الزمان ، أخرجت فيها للناس نيّفاً وعشرين كتاباً نقلتها عن الانكليزية ، بينها ستة عشر عنواناً من سلسلة (المصطلح النقدي) . كانت الأمور السابق ذكرها ماثلة أمامي وأنا أعالج النص الأجنبي ، الذي كان ينقل بدوره عن نصوص بلغات أوربية شتى ، ويفترض مؤلف الكتاب الانكليزي أن القاريء على علم بتلك اللغات لأنها تكوّن الأساس في الثقافة الأوربية . وهنا يأتي دور ثقافة المترجم ومعرفته بلغات أوربية إلى جانب اللغة التي ينقل عنها إلى العربية . فلا يكفي المترجم أن يبحث عن مرادف عربي لكلمة إنكليزية مثلاً ويستقر على أنها هي المطلوب . فثمة « ظلال المعاني » التي لا يفسّرها القاموس لكن النص والسياق هما العون على النحت والاشتقاق عندما يخرج المعنى عن حدوده المعجمية . ثمة مثلاً مصطلح conceit في نقد الشعر ، وهو مصطلح منقول إلى الانكليزية من الإيطالية والأسپانية بجذره اللاتيني الأول الذي يفيد « الفكرة » أو « المفهوم » قريباً من كلمة concept . لكن القاموس العربي لا يعين في ذلك . فهذا المصطلح صيغة بلاغية تقع في باب المجاز ، تقوم على التشبيه أو الاستعارة ، وتتطور في القصيدة خارج حدود المشبّه والمشبّه به ، فلا تكتفي باللفظة الواحدة ، كقولك « وجه كالبدر » أو « زئير عاصفة في ليلة شتوية » . هذه الصيغة قد تبدأ في القصيدة بتشبيه وجه بالبدر لكنها لا تلبث أن تطوّر أوصاف البدر ، فتخرج إلى بدر بين الأفلاك ، ثم إلى أفلاك سماوية ، ثم إلى تسبيح الخالق ، ثم إلى تمجيد الحسن ، ثم إلى مفهوم الجمال ، حتى نبتعد عن الصورة الأولى ، وندخل في مقارنات في مجالات الهندسة أو الفيزياء أو الكيمياء ، بشكل يربط الجمال بالوجه بخيط من التشبيه بعيد ، بحيث تتساءل : ماذا جرى للوجه والبدر في أول الكلام ؟ في

هذا التطوير والتوسع الذي يخرج عن حدود الجملة الواحدة ، وقد يمتد فيشمل القصيدة كلها أو ينتقل إلى تشبيه آخر قريب ـ بعيد لا نجد صيغة بلاغية واحدة عرفها العرب يمكن أن تقابل بالضبط مفهوم conceit وهو أساساً مفهوم بلاغي جاء من الشعر الاغريقي واللاتيني . فكان لابّد لي أن أقترب من عبارة « المجاز العقلي » فاصطنعتُ « المجاز الذهني » لأن هذا المجاز فيه كدّ للذهن وإعمال للخيال والتصور ، وهو غير « المجاز العقلي » الذي يقوم على اللفظة أو الجملة الواحدة . وأحسب أني بهذا القياس لم أخرج عن حدود اللغة العربية في النحت والاشتقاق ، واهتديت إلى مصطلح لا يرفضه الذوق اللغوي العربي .

ثمة مشكلة من نوع خاص تسبب اضطراباً وفوضى في مفهومات النقد الأدبي ، هي مشكلة الخطأ الشائع . من أمثال ذلك مصطلح « الملهاة » لتقابل « كوميديا » ؛ ومصطلح « الشعر العمودي » و « الشعر الحر » ؛ و « الاتباعية » و « الابتداعية » لتقابل « الكلاسية » و «الرومانسية » ، ومثل « فلسفة التسامي » لتقابل transcendentalism التي عاد بعضهم مؤخراً ليعرّبها « الترانساندانتالية » ويبقى القاريء العربي الذي لا نصيب له من لغة أجنبية يتساءل عن معنى هذاالمخلوق الجديد . ومثل ذلك «عصر التنوير » و «تداعي المعاني » . وقد شاعت هذه المصطلحات واكتسب مصداقية بفعل الزمن بحيث غدا من الصعوبة بمكان أن يأتي النقلة اللاحقون ليبيّنوا أن السابقين لم يحالفهم الحظ دائماً في الاهتداء إلى مصطلح عربي ينقل بدقة معنى ودلالات المصطلح الأجنبي ، على الرغم من حسن نواياهم والثقة بقدراتهم اللغوية .

مصطلح « الملهاة » مثلاً أقل توفيقاً من مصطلح « المأساة » ، فإذا كانت المأساة دائماً فيها ما يبعث على الأسى والحزن ، مثل موت حبيب أو مقتل ملك أو أمير أو انقلاب الأحوال بشكل يقتل الفرح ويبعث نقيضه ، مثل مآسي الإغريق الشهيرة عند « آيسخيلوس » و « سوفوكليس » و « يوريبيديس » ، فإن « الملهاة » مصطلح ينطوي على « اللهو » والعبث والضحك . صحيح أن « الكوميديا » تقوم على شيء من السخر يبعث على الضحك أحياناً ، ولكنه في كثير من الأحيان « ضحك كالبكاء » لأنه يعرّي « المخزيات » في سلوك البشر .

و « الكوميديا » عمل درامي جاد يقصد إلى كشف النواقص والعيوب ويضحك منها وعليها ، وليس قصد « الكوميدي » في عمله أن يوفّر لنا الضحك واللهو الرخيص ، فذلك شأن نوع آخر من الأعمال الدرامية ، هي « المهزلة » Farce التي تريد الإضحاك واللعب . ولكن « المأساة » أو التراجيديا عمل « في حدّه الحَدّ بين الجدّ واللعب » لذلك أرى أن « المأساة » ترجمة موفقة لمصطلح « طراغوذيا . . تراجيديا » كما أورده أرسطو في « كتاب الشعر » ، لكن « الملهاة » ترجمة غير موفقة ولا دقيقة لمصطلح « قوموذيا . . كوميديا » . لذا أرى أن تعريب المصطلح إلى « كوميديا » أفضل من ترجمته .

و « الشعر العمودي » مصطلح شاع منذ حوالي نصف قرن في الكتابات النقدية ، والغريب أن من أشاعه هم المشتغلون بالشعر العربي ومن أصحاب التراث ؛ وأنا أعجب من غياب مفهوم « عمود الشعر » بمعناه الدقيق في أذهان أولئك الكاتبين ، وهم المتعاملون مع ابن سلّام وابن طباطبا وقدامة بن جعفر والعسكري وأمثالهم . لكن اللاحقين يتحدثون عن « الشعر العمودي » وفي أذهانهم قصيدة ذات شطرين ، طويلة ، فيها « عمودان » قائمان لأن « البيت لا يبتني إلا له عمد / ولا عماد إذا لم تُرس أوتـاد » وأنا لا أعـرف قصيدة « عمودية » ذات شطرين منذ أيام أبي نواس تبدأ بالبكاء على الأطلال ثم تخرج إلى النسيب ، وتنقلب إلى الممدوح ، وتنتهي بحكمة أو موعظة . لقد هدم أبو نواس ذلك البيت الذي « له عمد » منذ أن صاح : « قل لمن يبكي على رسم دَرَسْ / واقفاً . . ما ضرّ لو كان جلَسْ ؟ » والاشارة إلى « الجلوس » تنطوي على معنى خبيث ساخر لا أحسبه كان غائباً عن ذهن أبي نواس . لكن اللاحقين سقطوا في وهدة من مصطلح غير دقيق هو مصطلح « الشعر الحر » الذي أطلقته « نازك الملائكة » عام ١٩٤٧ ليشير إلى الشعر الذي يعتمد التفعيلة الخليلية والقافية غالباً ، ولكن من دون الالتزام « بعدد التفعيلات » في بحور الخليل . لكن هذا الشكل الجديد من الشعر يختلف عن « الشعر الحر » بمعناه الدقيق . لذا وجد كَتَبةُ النقد في حقبة الخمسينات أن هذا « المسخ » الجديد ، كما قال أحد الغاضبين يومها ، يهدد « عمود الشعر » التراثي ، لذلك وضعوا مصطلح

« الشعر العمودي » المغلوط قبالة « الشعر الحر » المغلوط . لكن المصطلحين قد شاعا وانتشرا وبلغا كهولة العمر ، وليس من السهل أن تجعل الكهل يرتدّ إلى سواء السبيل .

أما « الاتباعية » و « الابتداعية » ففيهما تواتر من صدى اللفظ والسجع يغشّي على دقة المعنى ، مثلما في الملهاة والمأساة . فهاتان الكلمتان غير دقيقتين كلاهما ، ولا يشيران إلى المعنى المراد من الكلاسية والرومانسية . الكلاسية مذهب في الكتابة الأدبية ، الشعر والدرامة بخاصة ، يصف آداب الأقدمين في بلاد الاغريق والروم وفنونهم ، تلك الآداب والفنون التي تخاطب خاصة المثقفين الذين يشكلون « طبقة » متميزة أو صنفاً هو classis باللاتينية ، والصفة منه تكون بأداة النسب تلحقه بشكل ique وic في اللاتينية والانكليزية والفرنسية ، لذا وجب أن تلحق ياء النسب في العربية بالاسم في أصله class فيغدو كلاسي وكلاسيّة ، صفة ومصدراً صناعياً . أما ما شاع في « كلاسيكي » فهو نسبة إلى الاسم مرتين ، مرّة بلاحقة النسب الأجنبية ique و ic ومرة بياء النسبة العربية ، وهذا النسب مرتين غير جائز . لذلك لا أجد في مصطلح « اتباعية » ما يفيد معنى « كلاسية » إذ مَن يتبع مَن ؟ ويتبع في ماذا ؟ بينما تعريف المصطلح يحافظ على المعنى المراد الذي يتوجّب على الكاتب شرحه وتفسيره لأنه مصطلح أجنبي لا يوجد ما يقابله بشكل دقيق في العربية . فنحن نقول ؛ فلان يتبع مذهب المتقدمين . ولكن من هم هؤلاء المتقدمون ؟ أصحاب المعلّقات مثلاً ؟ فما بالك بصاحب معلقة يسأل جزوعاً : هل غادر الشعراء من متردّم ؟ كان النقلة العرب الأوائل يدركون هذا ولا يمارون فيه . لذا أبقوا على التعريب في : موسيقى ، فيزيقا وأمثالها ، فلماذا لا نبقي نحن اللاحقون على دقة المصطلح تعريباً ؟

والأشد من ذلك سوءاً « الابتداعية » لتقابل « رومانتيكية » و « رومانطيقية » و « رومانتية » . كلمة الابتداع تفيد البدعة ، وكل بدعة في النار ! بدعة في ماذا ؟ ثمة غموض هنا يشبه ما يحيط بمصطلح « الاتباعية » . فمصطلح « الرومانسية » حديث نسبياً وهو صفة تنسب إلى romance ، شاعت

في المانيا وانكلترا أبّان الفرنسية وفي نهايات القرن الثامن عشر ، وعلى نطاق ضيق ، واستعملها الشاعر الانكليزي « كولردج » مرة واحدة في قصيدته « قبلاي خان » البيت ١٢ ، وأشاع استعمالها مؤرخو الآداب الأوربية في وصفهم ما شاع في أوائل القرن التاسع عشر من شعر بخاصة ، يعنى بالخيال والمشاعر الفردية ، والتوكيد على سهولة اللغة ، والاهتمام بعامة الناس دون خاصتهم والولع بجمال الطبيعة والموسيقى . . مما يشمله خير تمثيل شعراء ألمانيا وفرنسا وانكلترا في نهايات القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر . وكلمة romance ذات مدلولات عديدة منها الخيال والإغراق في البعد عن الواقع ، والولع العجيب والغريب ، والمغامرات الخارقة . والصفة من الاسم تكون بالعودة إلى جذر الاسم roman وإضافة لاحقة الوصف والنسب ic بعد إضافة حرف t الذي يشبه في فعله نون الوقاية من الكسر في العربية ، ولكي تشير الصفة romantic الانكليزية و romantique الفرنسية إلى النسبة إلى الآداب والفنون ، تفريقاً لها عن romanic التي تفيد صفة « رومي » نسبة إلى القوم الروم . فهل يا ترى تستطيع كلمة « الابتداعية » أن تعبّر عن جميع هذه المعاني الغزيرة ؟ والأشد من هذا سوءاً صيغة « رومانطيقية » و « رومانتيكية » و « رومانتية » وهي صيغ غير صحيحة في الاشتقاق والنسب ، كما سبق القول في « كلاسيكية » . لذلك أرى أن الإبقاء على التعريف في « رومانسية » هو الأدق لغة والأسلم لمعنى المصطلح .

وثمة مصطلح « فلسفة التسامي » الذي أوجده بعضهم مقابلاً لمصطلح transcendentalism وهو مذهب فلسفي آمن به بعض شعراء أمريكا في القرن التاسع عشر ممن أعقب الرومانسية الإنگليزية مثل « إمرسن » و « ثورو » ، مذهب فلسفي ـ أدبي يقول إن في طبيعة الإنسان شيئاً يرتقي فوق مستوى الخبرة البشرية ، شيئاً يقوم على الحدس والانكشاف الرؤوي . ان ترجمة هذا المصطلح بالتسامي غير دقيقة ، لأن « التسامي » مصطلح في علم النفس هو sublimation أي الارتفاع بالغريزة الدنيا إلى مستوى أسمى ، كالارتفاع بالغريزة الجنسية إلى ميل موسيقى أو فني . فالتسامي يرتفع بالميل أو الشعور نفسه إلى مستوى

أسمى ، بينما « الترانسندنتالية » كما عرّبها بعضهم هي « ارتقائية » أي حدس « يرتقي » فوق الخبرة البشرية ، لا يسمو بها أو « يرقّيها » ، وأستند في ذلك إلى قول المتنبي : « أي مكان أرتقي / أي عظيم أتّقي » فالشاعر لا يرفع المكان أو يرَقّيه ، بل هو الذي يرتقي فوق المكان . لذا أرى أن « الإرتقائية » ترجمة أفضل من تعريب وثمة عبارة « تداعي المعاني » التي ربما كان العقاد قد أوجدها لتقابل عبارة association of ideas أي « ترابط الأفكار » وهو مذهب فلسفي يعود إلى الفيلسوف الإنگليزي « هارتلي » الذي نشر عام ١٧٤٩ كتاباً بعنوان « ملاحظات حول الانسان » يفسر فيه ترابط الأفكار في عقل الانسان بعبارات فسيولوجية جسدية . لقد آمن الشاعر الرومانسي الإنگليزي « كولردج » يوماً بآراء « هارتلي » حول ترابط الأفكار ، كما نرى في كتابه النقدي الشهير « سيرة أدبية » . وربما كان أصحاب « الديوان » أو « أپولو » في مصر الثلاثينات من هذا القرن هم الذين أشاعوا هذا المصطلح النقدي في تفسير الإبداع الشعري عند الرومانسيين . لكن عبارة « تداعي المعاني » على جمالها الذي يصور المعنى يستدعي معنى غيره ، على طريقة « إذا اشتكى منه عضو تداعت له سائر الأعضاء » ، فإنني أجدها ترجمة غير دقيقة ؛ لأن حديث الرومانسيين الشعراء لا يدور عن « المعاني » وهو ما ينصرف في العربية إلى المفردات ، بل عن « الأفكار » هنا وهي غير المعاني . . . عن « ترابط الأفكار » ببعضها ، وهو منطوق المصطلح ، والقول بغير ذلك يؤدي إلى الاضطراب .

« عصر التنوير » مصطلح نقدي شاع مؤخراً ، هو ترجمة للمصطلح الإنگليزي Age of Enlightenment أي القرن الثامن عشر في أوربا ، عصر البحث عن نور المعرفة . صحيح أن الفعل to enlighten يفيد « ينوّر » أي يغطي النور ، بالمعنى المعجمي ، لكن الاشارة هي إلى علماء وفلاسفة كانوا يبحثون عن النور المعرفي ولا يدّعون أنهم وجدوه ، والا لتوقفت مساعيهم في البحث عن النور . لذلك أرى أن « عصر الاستنارة » أدق في الترجمة ، لأن صيغة « استفعل » تفيد الطلب ، أي طلب النور ، كما تفيد الوجود كذلك ، لكن مساعي العلماء والموسوعيين من « ديديرو » فصاعداً لا تدّعي الإحاطة بنور

المعرفة والبدء بتنوير الآخرين به ، لأن هذا يتنافى مع صفة العالم : « مازال المرء عالماً ما طلب العلم ، فإذا قال علمتُ فقد جهل » .

وفي مجال ترجمة المصطلح النقدي إلى مقابل عربي سليم ثمة عدد من المصطلحات تقاعس النقلة عن البحث والاشتقاق في شأنها ، أو فضلوا تعريب المصطلح الأجنبي ظناً منهم أن ذلك التعريب ألصق بالمفهوم الأجنبي . لكن الترجمة اجتهاد ، وللمجتهد أجران إن أصاب ، وأجر واحد إن اجتهد ولم يحالفه التوفيق ؛ ولا رحم الله من قال إن باب الاجتهاد قد أقفل . ثمة مصطلح « الميتافيزيقا » الفلسفي ، أي فلسفة ما وراء الطبيعة ، الذي انصرف إلى وصف شعر « جون دَنْ » الإنكليزي (١٥٧٢ - ١٦٣١) على لسان الشاعر « جون درايدن » في كتابه « كلام في الهجاء » المنشور عام ١٦٩٣ ثم سرى الوصف على عدد من شعراء القرن السابع عشر الإنكليز . إن الوصف الذي شاع بصيغة « الشعر الميتافيزيقي » فيه عيبان اثنان هما عيبا النسبتين ، لاحقة النسب الإنكليزية وياء النسب العربية . ما العيب أن نترجم المصطلح إلى « الماوراطبيعي » وإلى المصدر الصناعي « الماوراطبيعية » إذ تفيد الكلمة في صفة المذهب أو طريقة التناول ؟ وثمة « الانثروپولوجي » وصفة الدراسات الانثروپولوجية ، المعلقة بعلم الانسان . كلمة « انثروپوس » الاغريقية تفيد الانسان أو البشر ، و « لوگيا » هي « لوكوس » وتفيد العلم . لكن الشيخ عبدالله العلايلي قد اهتدى إلى ترجمة جميلة توحي بوصف الرسول الكريم « خير الأنام » . والأنامية أو الاناسية علم دراسة الانسان .

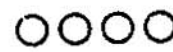
تعريب « السيميائية » و « السيميولوجية » و « السيميوطيقية » أمر يحيّرني كثيراً ، إذ لا يمكن أن يخفي على من عرّبها أن « السيمياء » كلمة دخيلة تفيد السحر والشعوذة . أما « السيماء » في اللغة فهي العلامة ، كما في قوله تعالى « سيماهم في وجوههم من أثر السجود » . فلماذا لا نتجنب المزالق ونقول « السيمائية » وهي ترجمة أفضل في نظري من « العلاماتية » أو « علم الاشارة » ، إذ يمكن أن ينصرف المصدر الصناعي « السيمائية » إلى صفة وظرف ، في حين يصعب أو يُستغرب الأمر في غير ذلك .

ثمة كلمة « سونيت » و « كوپليت » وقد جمعوها على « سونيتات » و « كوپليتات أو كوپليهات » . الأولى قصيدة ذات أربعة عشر بيتاً في الوزن « الأيامبي » بخمس تفعيلات في البيت الواحد (خفيف ـ ثقيل) نقلها الشعراء الإنكليز في أواسط القرن السادس عشر ، مثل « وايات » و « سَري » عن الشعر الايطالي السابق عليهما ، وبخاصة عند « پترارکا » . معنى « سونيت » في الايطالية « قصيدة غنائية قصيرة » فماذا يمنع أن نترجمها إلى « غنائية » ونجمعها على « غنائيات » كما في « غنائيات شكسبير » التي بلغت ١٥٤ عدداً ؟ هنا يأتي دور القياس السليم . فنحن نقول « جدارية » ونقصد صورة كبيرة مرسومة على جدار ، ونقول « بكائية » أي قصيدة بكائية ، مثل قصيدة عبدالوهاب البياتي « بكائية لشمس ٥ حزيران » . ولا خوف أن يختلط هذا المصطلح بالصفة ، كأن تقول « جلسة غنائية » أو « مقطوعة غنائية » لأنك تقول ذلك في سياق فلا ينصرف الذهن إلى غير المصطلح إذا ساغه الذوق ولم يحدْ عن قواعد الصرف . لقد شاعت كلمة « رباعية « بعد « رباعيات عمر الخَيام » . لكن « حوارية » في وصف قصيدة هي حديثة العهد نسبياً ، ولا أحسب إلا أنها ستكسب قبولاً مثلما فعلت « رباعية » قبلها . أما « كوپليت » فهي « المزدوجة » . التي تختم « الغنائية » عند شكسپير . . بيتان من قافية واحدة يعبّران عن حكمة أو خلاصة ما تعرض الغنائية من قول أو وصف .

ومما يتصل بفوضى المصطلح ترجمة عناوين الكتب الأجنبية ترجمة غير دقيقة ، ورسم الأعلام رسماً غير دقيق ، إما بسبب اضطراب رسم الصوامت الأربعة سابقة الذكر ، أو لأن الناقل لا ينقل عن اللغة الأصل ، بل بتوسط لغة أخرى . ثمة من يترجم كتاباً من الألمانية ، بتوسط الفرنسية التي يعرفها ، فتراه يرسم العناوين والاعلام بلفظ فرنسي . فالاسم الألماني «شلايرماخر » قد يغدو بلفظه الفرنسي « شلير ميشر » فتعجب أهو نفس الرجل ، أم أن الأخير اسم رجلين اثنين[٣] . ومثل ذلك أسماء سوفوكل ، كوريولان ، شيشيرون ، سيرڤانتيس ، دون كيشوت . . . وأرى أن الأدق والأسلم رسم الاسم العلم كما ينطق بلغته الأصلية : سوفوكليس (بالاغريقية) كوريولانس (باللاتينية)

كيكيرو (باللاتينية) ، وليس شيشيرون الفرنسية ولا سيسيرو الإنگليزية ؛ ثيربانتس (بالأسپانية) ودن كيخوته (بالأسپانية) .

ثمة تطرف عجيب ظهر في السنوات الأخير عند بعض التراجمة ، يظهر في محاولة إخضاع نسق الكلام العربي إلى نسق إنگليزي أو أمريكي أو فرنسي ، أحسب أن النفس العربية تعافه وتمجّه . ثمة « صفات مترابطة » في الإنگليزية تفيد « اقتصادية ـ اجتماعية » في آن معاً ، أو « زمانية ـ مكانية » نرى بعض « المتفرنجين » من النقلة يجعلونها « اجتصادية » و «زمكانية » . . . والعياذ بالله . لقد تجرّعنا « أفرو ـ آسيوية » أما هذه ، فأحسب أن « موجة تتقدم » وصفها شوقي يوم « سقط الحمار من السفينة في الدجى » سوف تعيده إلى « الرفاق » بعد أن « قالت خذوه كما أتاني سالماً / لم أبتلعه فانه لا يهضم » .



الهوامش

(١) جرجي زيدان ، **تاريخ آداب اللغة العربية** القاهرة ١٩١١ ج ١ / ص ٤٠

(٢) ينظر مجلة **الفكر العربي المعاصر** بيروت آيار ١٩٨٠ ع ١ / ص ١٣ .

(٣) ينظر **علامات** ج ٣ / ص ٦٢ .

كشف ابحاث المجلد الثالث

